Wiener Immortellen.

Sechs Gedichte

von

R. Gottschall.

Hamburg,
Hoffmann und Campe.
1848.

H. 191. 200

Kgl. Univ. Bibl.
Berlin

Druck von H. G. Voigt in Hamburg.

Inhalt.

I. Die Flucht des Kaiſers.
II. Kampflied.
III. Die Wiener Aula.
IV. Der irrende Ritter.
V. Elegie.
VI. Metternich's Triumph.

Die

Flucht des Kaisers.

I.

Die Flucht des Kaisers.

Das ist des Kaisers Wagen; Kanonen ihm zur Seite,
Und tausend Mann Soldaten, ein sicheres Geleite.
Es blitzen die Musketen, die Säbel scharf und blank;
Dort fährt der große Kaiser, an Leib und Seele krank.

Sie spielen Trauermärsche; das ist ein Leichenwagen,
Und eines Volkes Liebe wird hier zu Grab getragen.
Von euren Fahnen, Krieger da weh' ein düst'rer Flor;
Von euren Lippen töne ein düst'rer Trauerchor!

Oktobernebel flattern um Oestreichs Thalgelände;
Wie böse Geister schweben sie um die Felsenwände.
Was in den Thälern dampfet, das ist des Aufruhrs Geist!
Er zerrt am Kaisermantel, bis er ihn frech zerreißt.

Die ſchönen Wälder Mährens, ſie ſtehn im gelben Kleide.
Der Sturm, der heimatloſe, fährt brauſend durch die Haide.
Kalt iſt die Luft und trübe und ohne Sonnenſchein!
Hüll' feſt, du kranker Kaiſer, dich in den Mantel ein!

Die Wälder Mährens wollen den flücht'gen Kaiſer grüßen,
Das gelbe Laub des Herbſtes, ſie ſtreun es ihm zu Füßen.
Der Lenz mit ſeinen Blüthen iſt längſt im Sturm verweht —
Sie ſtreuen welke Blätter der welken Majeſtät!

Es beugt der Sturm die Wipfel der Tannen
brauſend nieder,
Sein wildes Freiheitsjauchzen hallt rings das
Echo wieder.
So grell ertönt, ſo gellend empörter Menge
Schrei'n!
Hüll' feſt, du kranker Kaiſer, dich in den Mantel
ein!

Schwer ruht die Hand des Himmels auf Habs-
burgs Herrſcherſtamme;
Das Licht des Geiſtes ſchwindet; es wächſt des
Aufruhrs Flamme!
Horch, wie in Felſenklüften die blöde Eule
ſchreit!
Das iſt ein böſes Wetter und eine böſe
Zeit.

Schützt euren flücht'gen Herrscher, schlagfert'ge Legionen!
Verpackt ihn gut und sicher, ihn selbst und seine Kronen!
Geladen die Gewehre, die Lunten in der Hand,
So jubelt auf Commando: Hoch Kaiser Ferdinand!

Und mag er jetzt auch schweigend vor seinem Volke fliehen,
Er soll in seine Hofburg noch im Triumphe ziehen,
Und sei's auch über Leichen und sei's bei Flammenschein —
Wir säen aus Kartätschen und erndten Liebe ein!

Durch eines Städtchens Thore, da rasseln die Kanonen.
Marschirt zum Kampf gerüstet, ihr treuen Legionen;
Geladen die Gewehre, die Lunten in der Hand —
So zieht der große Kaiser hin durch sein treues Land.

Kampflied.

II.

Kampflied.

Fort mit der Hacke, fort mit dem Spaten,
Nehmt die Büchs' in die kräftige Hand!
Unser Kaiser hat uns verrathen,
Schützt das verrathene Vaterland!
Fort mit dem Buche, fort mit der Feder;
Auf, zu den Waffen greife ein Jeder,
Der die Waffen noch halten, noch schwingen kann,
Der freie Mann!

Jellachich, du Fürſt der Kroaten,
Windiſchgrätz, du Kartätſchenfürſt!
Säe ſo lange die Kugelſaaten,
Bis du ſelbſt ein Opfer der Kugeln wirſt:
Bis in die Bruſt, die bekränzte, beſternte
Dich ein Freiſchütz trifft am Tage der Erndte!
Dann ſinkſt du und mit dir des Kaiſers Thron -
Er wanket ſchon!

Drückt der Aula mutbigen Söhnen,
Brüder, drückt den Brüdern die Hand!
Denn ſie grüßen im Todesſtöhnen
Jubelnd das freie Vaterland.
Wo die Stürme des Kampfes am wildeſten wüthen,
Da wogt es von Calabreſerhüten!
Der Jugend, zu Kampf und Tod bereit,
Unſterblichkeit!

Bomben fliegen ſchon und Granaten,
Liebesboten vom Kaiſer entſandt.
Er iſt ein Kaiſer nur ſeiner Kroaten,
Flieht aus dem deutſchen Vaterland.
Zu des flüchtigen Fürſten Ruhm und Ehre,
Da badet ſich Wien im Flammenmeere.
Es lodert, der Leichenfackel gleich
Für's Kaiſerreich!

Naht, ihr Brüder, naht, ihr Magyaren,
Kämpfende Söhne der Republik!
Rettet Wien vor der Flut der Barbaren,
Rettet Wien vor Sagunts Geſchick!
Schon verkünden's uns finſt're Propheten —
Seht den leuchtenden Flug der Raketen,
Die letzten Boten verzweifelter That!
Ihr Retter, naht!

Mag an den Mauern von Wien zerſchellen
Seine Stirn' der Tyrann und der Knecht!
Wir ſind die Treuen, ſie die Rebellen,
Unſer die Freiheit, unſer das Recht.
Fort mit dem Spaten, fort mit der Feder,
Auf, zu den Waffen greife ein Jeder,
Der die Waffen noch halten, noch ſchwingen kann,
Der freie Mann!

Die

Wiener Aula.

III.

Die Wiener Aula.

Rasch die Schwerter umgegürtet,
Rasch die Büchse in die Hand!
Der Verrath vor unsern Thoren,
Der Verrath am Vaterland!
Uns're Freiheit zu ermorden,
Nahen schon die wilden Horden.
Doch, zum Schwur die Hand erhoben,
Laßt uns feierlich geloben:
Den Barbaren nicht zu weichen,
Vor Verrätbern nicht zu fliehn!
Ja, nur über uns're Leichen
Ziehn sie in das freie Wien.

Zu den Waffen, zu den Waffen!
Raſch die Bücher zugemacht!
Flammenlettern ſtehn am Himmel,
Leuchtend durch die heil'ge Nacht.
Werdet Waffen, todte Lettern,
Unſ're Feinde zu zerſchmettern!
Heldengeiſter alter Zeiten,
Steigt empor, mit uns zu ſtreiten:
Regulus in Qual und Martern,
Cato im Tyrannenhaß!
Laßt uns fallen, gleich den Spartern,
Sterben, wie Leonidas!

Endlos wälzt ſich von den Höhen
Nieder der Barbaren Troß!
Aus der Donau deutſchen Fluten
Trinkt der Steppe flücht'ges Roß;
Und, gelehnt an die Schabracke,
Steht der ſtaunende Slovake,
Sieht nach Wiens erhab'nen Thürmen,
Hört die wilden Glocken ſtürmen.
„Großer Kaiſer — ich dich rette!
„Großer Kaiſer — mußteſt fliehn!
„Büßen ſoll's die Stadt der Städte,
„Dieſes kaiſerliche Wien!“

Bunte Bilder aus dem Lager:

Der Kroaten düſt're Schaar,
Mit den breitgekrämpten Hüten,
Mit dem wirren, ſchwarzen Haar;
Seht im Gurt den Handſchar flimmern,
Seht den fremden Kriegsſchmuck ſchimmern,
Turbans mit der Reiherſchwinge,
Und die Damascenerklinge!
Aufgebot ſo ungeheuer,
Wie des Xerres Heeresmacht!
Vor der Glut der Lagerfeuer
Birgt errötbend ſich die Nacht!

Führ' zum Siege deine Horden,
Jellachich, du großer Ban;
Setz' den Fuß uns auf den Nacken,
Als ein zweiter Tamerlan.
Mit den Fäusten drohn und prahlen
Diese Hunnen und Vandalen,
Diese Massen aufgeboten
Zu der Garde der Despoten.
Naht im Sturm, und droht nicht länger!
Rasch das Bajonett gefällt!
Nur heran, ihr Rattenfänger!
Unsre Fallen sind gestellt.

Geiſt'ge Freiheit, Licht der Aula!
Leuchte uns im heil'gen Krieg!
Euer Sieg iſt Niederlage,
Unſ're Niederlage Sieg.
Wir ſind treu dem Geiſt ergeben;
Unſer Tod iſt ew'ges Leben.
Ihr ſeid, roher Macht Vaſallen,
Lebend ſchon dem Tod verfallen.
Muthig! Laßt uns nimmer weichen,
Nimmer vor Barbaren fliehn!
Ja, nur über unſ're Leichen
Ziehn ſie in das freie Wien!

Der

irrende Ritter.

IV.

Der irrende Ritter.

Wie wunderſam gemahnen uns längſtverklung'ne Sagen
An Amadis von Gallien, der manchen Feind erſchlagen;
An Georg, den Drachenbänd'ger, an Sieghfrieds Heldenmuth,
Den raſenden Orlando voll Lieb- und Kampfeswuth!

Ihr glänzenden Turniere, ihr ritterlichen Tage,
So reich an kühnen Thaten, an minniglicher Klage!
Da zog man für die Dame des Herzens in den Streit,
Und für den großen Kaiser, den Stern der Christenheit.

Ein solcher Held erwachte auch in den neusten Tagen,
Um für den großen Kaiser die große Schlacht zu schlagen;
Herr Jellachich — sein Name gefeiert weit und breit,
Ein guter neuer Ritter der guten alten Zeit.

Im fernen Land der Gränzer erhob er die Standarte,
Diktator der Kroaten, der Slovaken Bonaparte!
Bald wogt um seine Fahne ein brausend Völkermeer,
Und gegen die Rebellen führt er sein treues Heer!

„Mit euch ist Gott im Himmel und Ferdinand auf Erden;
„Bisher habt ihr gebettelt; jetzt sollt ihr Fürsten werden.
„Fangt jetzt in euren Fallen die Ratten unverzagt,
„Die Ratten, welche frevelnd des Kaisers Thron benagt!

„Beſtraft die ſtolzen Kunden, die euch die Thüre wieſen!

„Einſt hat man euch verſpottet; jetzt tretet ſie mit Füßen!

„Das iſt ein beſſ'rer Handel! Fangt die Verrätherbrut!

„Die Köpfe der Rebellen bezahlt der Kaiſer gut.

„Friſch, gebt dem Roß die Sporen und laßt die Mähnen fliegen!

„Die rothen Fahnen fallen; die rothen Mäntel ſiegen.

„Seht dort des Kaiſers Hofburg! Sinkt betend auf das Knie!

„Hoch Ferdinand; doch höher die fürſtliche Sophie!“

Legt ihr die wilde Meute des Aufruhrs an die Kette —
Ja, Blut und Flammen braucht sie zu ihrer Toilette.
Man bringt ihr brennende Städte als Liebesopfer dar;
Der Wiener Thränen schlingt sie als Diadem in's Haar.

Die Furie der Zerstörung hat sie zu Gast geladen:
Sie führt den wilden Reigen bacchantischer Mänaden.
Ha wie ihr trunk'nes Auge jetzt voll Entzücken glänzt,
Als man den Freudenbecher ihr ritterlich kredenzt!

Er iſt mit Blut und Thränen gefüllt, der Freudenbecher!
Sie ſchlürft ihn rachedurſtend im Kreis berauſchter Zecher.
Da jauchzt die Camarilla und klatſcht in ihre Hand;
Die frommen Väter jauchzen; es weint das Vaterland!

„O Jellachich, mein Ritter! du hältſt, was du versprochen!
„Wie lohn' ich dir die Lanze, die du für mich gebrochen.
„Dies Lächeln meiner Lippen für Wiens Zerſtörungsbrand!
„Für der Rebellen Köpfe nimm' dieſen Druck der Hand!

„Ja, Habsburgs Aar erhebt ſich aus dieſen Flammen wieder,
„Ein neugeborner Phönix mit leuchtendem Gefieder.
„Der blöde Kaiſer betet; der blöde Kaiſer weint,
„Weil blutig ſeine Sonne durch Wetterwolken ſcheint.

„Du ſchmückteſt unſ're Krone mit wunderbarem Glanze;
„So ſchmück' ich jetzt dich ſelber mit friſchem Lorbeerkranze!
„Du biſt St. Georg, der Ritter, gewaltig, unverzagt,
„Der mit des Aufruhrs Drachen den Rieſenkampf gewagt!

„Du ſei'ſt fortan der Erſte in unſern Kaiſerſtaaten,
„Und unſern Thron beſchütze die Garde der Kroaten!"
Sie ſpricht's! Der Drachenbänd'ger, er ſinkt vor ihr auf's Knie;
Sie lächelt mild und gnädig, die fürſtliche Sophie.

Er iſt durch ihre Gnade der erſte Mann bei Hofe,
Und vor dem Helden neigt ſich tief jede Kammerzofe.
Die frommen Jeſuiten, ſie drücken ihm die Hand;
Der blöde Kaiſer betet; es weint das Vaterland.

Das iſt die neuſte Sage aus dieſen neuſten Tagen
Von Jellachich, dem Helden, der manchen Feind erſchlagen;
Von ihm, der von der Freiheit ſein Vaterland befreit,
Ein guter neuer Ritter der guten alten Zeit.

Elegie.

V.

Elegie.

Ausgerungen hat dies Wien,
Ein ſterbender Titane!
Von dem Stephansthurme weht
Schwarzgelb die Kaiſerfahne.
Um die Trümmerſtätte ſchleichen
Der Erſchlag'nen Geiſter her,
Und die Donau wälzt die Leichen
Schweigend in das ſchwarze Meer.
Aus dem Rauche zuckt die Flamme,
Wie verhalt'ner Schmerz!
Der October iſt gezüchtigt,
Und gerächt der März.
Wien, an deiner Todtenbahre
Hält der ſtolze Serezare
In dem rothen Mantel Wacht;
Singt in einer fremden Zunge
Fremde Lieder durch die Nacht.

Ausgerungen hat dies Wien,
Ein sterbender Titane!
Tusch und Jubel endlos grüßt
Die kaiserliche Fahne.
Seht sie wehn vom Stephansthurme,
Wo der Freiheit Hochwacht war,
Bis besiegt im Kampfessturme,
Bis zersprengt die Heldenschaar;
Wo die flammenden Raketen
Stiegen himmelwärts,
Gleich verzweifelten Gebeten
In des Todes Schmerz.
Deine Uhr' hat ausgeschlagen,
Standest in den Schreckenstagen
Als des Volkes Leuchtthurm da,
Bist jetzt nur ein Grabeswächter
Auf der Freiheit Golgatha.

Ja, dies kaiſerliche Wien
Gleicht einer Schädelſtätte!
Dieſes Volk ſo löwenkühn,
Jetzt liegt es an der Kette!
Und die alten ſchwarzen Raben
Krächzen um den Todtenſchrein;
Aber was man hier begraben
Iſt die Freiheit nicht allein:
Eines Volkes Lieb' und Treue,
Oeſtreichs Ruhm und Macht;
Eine Kaiſerkrone funkelnd
In erlog'ner Pracht.
Ja, mit trügeriſchem Scheine
Glänzen dieſe falſchen Steine
In dem Diadem des Herrn!
Habsburgs Fackel iſt erloſchen,
Und verſunken iſt ſein Stern.

Windiſchgrätz und Jellachich,
Die beiden wilden Jäger,
Stehn jetzt an des Kaiſers Grab,
Als ſeine Leichenträger.
Pflanzt das Banner ſiegestrunken
Auf die Mauern, auf den Thurm!
In der Aſche ſchläft der Funken,
In den Lüften ſchläft der Sturm!
Sturm und Flammen ruft zum Bunde
Einſt die Glocke wach,
Ruft mit ihrem ehr'nen Munde:
Unſ'rem Kaiſer Schach!
Und dies Schach, das dann geboten,
Wirft den Kaiſer zu den Todten
Und die Puppen ſeiner Macht;
Und die Republik erhebt ſich
Siegend aus der großen Schlacht.

Windiſchgrätz und Jellachich
Mit euren Kampfgenoſſen,
Habt mit eurer Kugelſaat
Haus Habsburg eingeſchoſſen.
Haltet nur, mit den Kroaten,
An des Hauſes Trümmern Wacht!
Auf Kartätſchen baut die Staaten,
Und ſie ſtürzen über Nacht.
Nimmer in der Leichenhülle
Schläft der ew'ge Geiſt,
Der mit flammenden Panieren
Durch die Erde kreiſt.
Und er ſchleudert ſeine Rehme
Auf die blut'gen Diademe,
Auf ein frevelndes Geſchlecht,
Das an ſeiner Brüder Leichen
Zu frohlocken ſich erfrecht!

Ausgerungen hat dies Wien,
Ein ſterbender Titane!
Von dem Stephansthurme weht
Schwarzgelb die Kaiſerfahne.
Um die Trümmerſtätte ſchleichen
Der Erſchlag'nen Geiſter her,
Und die Donau wälzt die Leichen
Schweigend in das ſchwarze Meer.
Aus dem Rauche zuckt die Flamme,
Wie verhalt'ner Schmerz!
Der October iſt gezüchtigt
Und gerächt der März.
Der Verrath von Gottes Gnaden,
Mit des Volkes Fluch beladen,
Jauchzt in blut'ger Majeſtät;
Bis der große Tag der Rache
Seine Saaten niedermäht.

Metternich's Triumph.

VI.

Metternich's Triumph.

Verrath in West und Osten,
Verrath in Süd und Nord!
Der Freiheit junge Blüthen
Sind über Nacht verdorrt.
Es reichen die Tyrannen
Sich brüderlich die Hand;
Die Geißel Gottes schwingen
Sie über's Vaterland.
Bald schäumt der Becher über;
Voll ist der Knechtschaft Maaß!
Es wachsen aus dem Boden
Die neuen Attilas.

Neapel und Meſſina,
Und dann das ſtolze Prag;
Dann Wien, die Stadt des Kaiſers:
So gebt es Schlag auf Schlag!
Kanonaden,
Füſilladen,
Königlich und kaiſerlich!
Jauchzt, ihr Herrn von Gottes Gnaden,
Juble, greiſer Metternich!

Schon iſt in alte Netze
Europa neu verſtrickt;
Es wird der Königspurpur
Mit Thränen neu geſtickt.

Es wird das Schloß des Fürſten
Ein kriegeriſches Zelt;
Von einem Heereslager
Iſt rings der Thron umſtellt!
Der Park der Artill'riſten,
Das iſt der ſchönſte Park!
Dort ruht man am Veſuve,
In Wien und in der Mark!
Auf Protzen und Laffetten
Ruht jetzt die Majeſtät,
Und zählt die Kugelhaufen,
Die in das Volk ſie ſät.
Kanonaden,
Füſilladen,
Königlich und kaiſerlich!
Jauchzt, ihr Herrn von Gottes Gnaden,
Juble, greiſer Metternich!

Der Diplomat, der ſchlaue,
Spielt auf zum Waffentanz;
Die Unterdrücker feiern
Den Tag von Belle-Alliance!
Sie reichen ſich die Hände;
Es grüßen brüderlich
Die Führer der Kroaten
Den greiſen Metternich!
Die Feder iſt ein Degen,
Der nicht in's Blaue trifft!
Die Diplomaten ſchreiben
Auch eine Flammenſchrift!
Aus ihren Kabinetten
Der Blitzſtrahl zündend fährt!
D'rum mögen ſich verbrüdern
Die Feder und das Schwert!

Kanonaden,
Füsilladen
Kaiserlich und königlich!
Jauchzt, ihr Herrn von Gottes Gnaden,
Juble, greiser Metternich!

Die Diplomaten-Spinne
Baut sich ein neues Nest,
Und klebt an den Palästen
Mit Blut die Fäden fest.
Kommt, kommt, ihr Herrn vom Hofe,
Noch ist's nicht Zeit zu fliehn!
Kommt, leert ein Glas von Herzen
Auf das bestrafte Wien!
Das ist der neuste Ausbruch,
Johannisberger Wein!
Das ist ein Trank voll Feuer,
Das geht durch Mark und Bein.

Heil euch, ihr wackern Zecher!
Im Taumel merkt ihr nicht,
Daß eure Kniee wanken
Und Thron und Krone bricht!
Kanonaden,
Füsilladen,
Kaiserlich und königlich!
Jauchzt, ihr Herrn von Gottes Gnaden!
Juble, greiser Metternich!

Verrath in West und Osten
Verrath in Süd und Nord!
Der Freiheit junge Blüthen
Sind über Nacht verdorrt.
Es reichen die Tyrannen
Sich brüderlich die Hand;
Die Geißel Gottes schwingen
Sie über's Vaterland!

Es wachſen aus dem Boden
Die neuen Attilas;
Doch über ſchäumt der Becher;
Voll iſt der Knechtſchaft Maaß.
Ihr fürſtlichen Rebellen,
Wahrt eure Kronen gut;
Denn bald zerbricht die Kette
Ein Volk in Rachegluth.

Kanonaden,
Füſilladen,
Wenn das Volk ſich kühn erhebt!
Zittert, Herrn von Gottes Gnaden,
Und, ihr Metternichs, erbebt!

Das

Schlesische Gebirge.

Von

Rudolf Gottschall.

Leipzig:
F. A. Brockhaus.

1857.

Inhaltsverzeichniß.

		Seite
1.	Der Zobten und die Eule	1
2.	Die Waldenburger Berge	39
3.	Das Riesengebirge	59
4	Die Gebirge der Grafschaft Glatz und das Mährische Gesenke	104

1.

Der Zobten und die Eule.

Das Schlesische Gebirge mit seinen zahlreichen Heilquellen, seinen wechselvollen Formationen, seinen weitschauenden Gipfeln und lieblichen Thälern, ladet weit mehr als der Harz und die Sächsische Schweiz zu einer Wanderung durch seine vielnamigen Gruppen ein. Zwar fehlt ihm ein majestätischer Strom wie die Elbe, und um seinen höchsten Gipfel, die Schneekoppe, schwebt nicht wie um den Brocken die Magie der Volkssage; doch die landschaftlichen Bilder, die es dem Auge darbietet, sind großartiger als die Landschaften der Sächsischen Schweiz, und das ganze Gebirge ist ein Herd der Sage, deren Hauptheld hier kein unheimliches Gespenst, sondern der neckische Geist Rübezahl ist. Bäder wie Warmbrunn, Salzbrunn, Altwasser, Landeck erfreuen sich eines europäischen Rufes und verdienen ihn nicht nur durch die Heilkraft ihrer Quellen, sondern auch durch die landschaftlichen Reize ihrer Umgebungen. Und wenn diese Partien des Gebirges bekannter sind, weil die große Zahl der Badereisenden sie alljährlich durchwandert, so bieten die minderbesuchten Gegenden keine geringere Fülle von Naturschönheiten, die freilich nur der einsame Fußwanderer und der Naturforscher kennt.

Ehe die hohen und eleganten Gebäude der Ohlauer und Schweidnitzer Vorstadt in Breslau die Aussicht von der Promenade beengten, konnte man von der Taschenbastion aus nicht

nur den Zobten, den Vorpoſten der ſchleſiſchen Gebirge, ſondern auch in dämmernden Umriſſen am fernen Horizont ſeine Kerntruppen, das Rieſengebirge, erblicken. Jetzt muß man vor das Schweidnitzer Thor wandern, um den Blick an dieſen fernen Bergen zu erlaben, welche den einförmigen breslauer Horizont mit ihren blauen Gruppen unterbrechen. Wer ſich aus dem Qualm der Städte — eine Bezeichnung, die für Breslau eine mehr als metaphoriſche Bedeutung hat — herausſehnt, dem winkt hier die freie Felſenburg des Rübezahl, und bereitwillig folgt dieſer Lockung, wer ſich durch das Treiben und Drängen auf Markt und Straßen, durch das Getümmel der übervölkerten Provinzialhauptſtadt, durch ihre Concerte und Bälle und „geſchloſſenen" Geſellſchaften ermüdet fühlt und ſtatt der trägen Ohle und des Stadtgrabens friſche Berg- und Waldwaſſer zu ſehen wünſcht. In der That wird den Breslauern die Naturſchönheit in Liebig's Garten und einigen andern Vergnügungslocalen, in denen bei Muſik und hin und wieder bei bengaliſchen Flammen eine lebendige Putz- und Modewaarenhandlung zur Schau geſtellt iſt, ſo ſpärlich zugemeſſen, daß man es ihnen nicht verdenken kann, wenn ſie ſich in die Sudeten flüchten, um nach dieſer magern Koſt einmal recht aus dem Vollen die Gaben der Natur zu genießen. Soweit dies einem Breslauer möglich iſt, vergißt er die „Börſe" und die „Humanität" und ſelbſt den „Zwingergarten", dieſen ſchönumgitterten Käfig ſommerlicher Geſelligkeit; er überläßt die Promenade der fernern Fürſorge des Geheimen Medicinalraths Göppert, der ſie mit Yukkas und Kürbißſpalieren ausſchmückt, und wendet ſich den Bergen zu, wo die Promenaden ohne Hülfe der Geheimräthe gedeihen und alle ſchwebenden Fragen der Straßenpflaſterung und Straßenreinigung von Rübezahl, ſeinen Geiſtern und Bergwaſſern raſcher erledigt werden als von den breslauer Stadtverordneten.

Der Zobten*), vielleicht der aufdringlichste Berg in ganz Deutschland, welcher in der Provinz Schlesien weithin nach allen Seiten sichtbar ist, bietet sich einer Bergwanderung von Breslau aus als das nächste Ziel dar. Wir fahren auf der Freiburger Eisenbahn bis Mettkau und von dort mit einer Miethsfuhre nach dem kleinen Bergstädtchen Zobten, das mit seinen vielen neuen Häusern freundlich und sauber am Abhange des Mittelbergs liegt. Das Feuer hat es mit der architektonischen Schönheit dieses Städtchens stets gut gemeint und keinen veralteten Baustil geduldet. Denn im Jahre 1741 verbrannte es der wilde Trenck mit seinen Panduren, und als wieder fast ein Jahrhundert dahingegangen war, ging es mitten in Friedenszeiten im Jahre 1838 zum großen Theile in Flammen auf. Nicht blos die Erinnerung an jenen kaiserlichen Feldhauptmann und sein ungezügeltes Freicorps knüpft sich an dies Städtchen; auch ein anderer Freischarenführer aus neuer Zeit hat hier sein berühmtes Streifcorps versammelt. Lützow's „Wilde verwegene Jagd" brauste von hier in die Thäler herunter; hier war ein Herd jener patriotischen Begeisterung, welche das Jahr 1813 in der preußischen Geschichte unsterblich macht. Welch ein Gegensatz — jener kaiserliche Würgengel, der schöne, wilde Trenck, ein Matador im Brennen, Sengen und Würgen, mit seinen Pandurenhorden, und der Führer eines edeln, für nationale Freiheit kämpfenden Corps, das unter seinen Kämpfern den Dichter von „Leier und Schwert", Theodor Körner, zählte! Hier in Zobten lebte auch als Stadtrichter der deutsche Walter Scott, Van der Velde, der seine Phantasie aus den traulichen Wäldern des Zobtenberges nicht nur bis nach Skandinavien, der Lieblingsbühne seiner

*) Vergl. über den Zobten und seine Sagen die anziehenden Mittheilungen in einem andern empfehlenswerthen Bändchen dieser Reise-Bibliothek: Breslau und die Schlesischen Eisenbahnen. Von Max Kurnik.

Dichtungen, sondern auch bis nach Mexico streifen ließ, wohin er den kühnen Abenteurer Hernando Cortez begleitete. Kein Städtchen in Deutschland ist so unbedeutend, daß nicht irgendeine literarische Reminiscenz an ihm hafte! Wir verlassen indeß den Wohnort Van der Velde's, der zu seiner Zeit das Entzücken aller gebildeten Leserinnen Deutschlands war, dies Bergstädtchen, in welchem die breslauer Studenten ihre berühmten Zobtencommersche feiern, um dem weithin sichtbaren Gipfel des Berges selbst einen Besuch zu machen. Bald liegt, freundlich ansteigend, im Gehege seiner Gartenmauern Zobten mit seinen drei Kirchen hinter uns! Wir wandern theils an der Lehne der Vorberge, theils auf ihrem breiten Rücken dahin. Hier ladet uns ein eisernes Kreuz auf dem Bergesgipfel zu einem Abstecher, dort eine freundliche Kapelle mit anmuthigem Fernblicke zur Ruhe ein. Bald nähern wir uns durch frische Laubgebüsche dem Fuße des Hauptberges. Die Versuche der menschlichen Kunst, diesen frischduftigen Bergweg zu schmücken, können nicht als besonders gelungen betrachtet werden. Ein Bild aus der Leidensgeschichte Christi beginnt eine Reihe von 15 Stationen, welche auf unsere Bergwanderung den mislichen Schimmer einer Passion werfen. In der That geht es jetzt steiler hinan; der Weg ist mit Felsstücken besäet; abgeholzte Lichtungen bieten mit ihren von Himbeersträuchern umrankten Blöcken einen etwas öden Anblick dar. Doch die alte Sage ist so freundlich, unsere Phantasie angenehm zu beschäftigen, während wir uns abmühen, den steilen Hohlweg hinanzusteigen. Etwa in der Hälfte des Weges sehen wir zur Rechten das gewaltige Steinbild einer kopflosen Frauengestalt! Wir denken an Marie Antoinette, an die Gottfried in Bremen, an die Corday und Roland; die mangelhafte Plastik ruft in uns alle jene bedenklichen Gedankenverbindungen hervor, welche sich an geköpfte Frauen in der Weltgeschichte knüpfen! Doch der Fisch

in ihrem Schooſe und der ſteinerne Bär an ihrer Seite gemahnen uns bald, daß dieſe Thier- und Menſchenbilder dem Zodiakus der deutſchen Volksſage angehören. Wir erfahren, daß dieſe verſteinerte Jungfrau einmal von ihrer Gebieterin, der Gräfin Marie Wlaſt, nach der Stadt geſchickt worden iſt, um für ihren erkrankten Lieblingsbären einen Hecht zu holen. Die Schloßherrin der Zobtenburg hatte mit dem berühmten Lord von Newſteadabbey die Grille gemein, einen Bären als Hausthier zu pflegen. Es gehört dies zum Coſtüm jener Zeiten — damals die „Bären", jetzt die „Löwen". Wir würden uns von jener Gräfin ein falſches Bild machen, wenn wir ſie mit den ſchwärmeriſchen Schloßfräulein unſerer Tage in Eine Linie ſtellen wollten! Sie war gewiß eine Wanda und Wlaſta, eine echte Fels- und Waldamazone. Denn auch ihr Bär war kein zahmer Menagerie- und Jahrmarktsbär, ſondern, ſeinem rohen Steinporträt entſprechend, ein grauſames Unthier. Er lief aus der Burg fort, erreichte an dieſer Stelle das Mädchen und riß ihm den Kopf ab. Die naturwüchſige Plaſtik, welche dieſe That ſchwärzeſten Undanks verewigt hat, vermag auf unſere moderne, von andern Bildern genährte Phantaſie keinen Eindruck mehr zu machen. Gewöhnt an die Symbolik des „Kladderadatſch", fällt es uns nicht ſchwer, in jener Jungfrau ohne Kopf Europa zu erkennen, in dem Bären Rußland, und aus Bruno Bauer's Werk über dieſen Staat die alte Sage mit Hülfe der jüngſten Philoſophie zu deuten. — Weiterhin begegnen uns neue Natur- und Sagenwunder. Eine hohlklingende Stelle des Bodens, das ſogenannte „Pumperſteckel", mitten in einer Scenerie von Felsblöcken, gemahnt uns, daß der Schoos der Erde hier Geheimniſſe verbirgt. In der That befindet ſich hier ein Hort unterirdiſcher Schätze, die von Geiſtern bewacht werden und zu denen nur ſelten ein Sterblicher Zutritt erlangt. Dennoch gelang es einem Philoſophen,

Johannes Beer aus Schweidnitz, im Jahre 1570 in dieſe geheimnißvollen Räume zu bringen. Als Begründer eines Syſtems iſt dieſer Philoſoph weiter nicht bekannt geworden; man darf alſo wol annehmen, daß er zur Claſſe der „Lebensphiloſophen" gehörte, die zu allen Zeiten exiſtirten, ohne vielen Lärm von ſich zu machen. Auch müſſen wir ihn nach der Sage eher für einen Stoiker als für einen Epikuräer halten! Er gerieth in einen langen engen Gang, dann in eine Galerie, an deren Ende ſich eine hellbeleuchtete Glasthür befand. Er hatte Muth genug, an dieſe Thür anzuklopfen. Sie öffnete ſich, und er ſah drei bärtige Männer in ſchwarzen Gewändern an einem ſchwarzverhangenen Tiſche ſitzen, auf welchem ſich ein Crucifix und ein Todtenſchädel befand. Auf ſeinen Gruß: „Friede ſei mit euch!" erſcholl die dumpfe Antwort: „Hier iſt kein Friede!" Der eine der ſchwarzen Männer überreichte dem ſchweidnitzer Philoſophen ein ſchwarzſammetnes Buch, auf welchem mit Flammenlettern geſchrieben ſtand: „Buch der Gerechtigkeit." Hier waren alle die ſchrecklichen Thaten verzeichnet, durch welche ſich dieſe Männer den Beſitz der bedeutendſten Schätze angeeignet, und für welche ſie hier zur Buße verurtheilt waren, bis ein Sterblicher ihren Bann löſte. Johannes Beer zagte nicht und war raſch bereit zur rettenden That! Da öffnete ſich im Hintergrunde ein Vorhang, und dem Erſtaunten bot ſich eine Perſpective dar, wie ſie Abdallah's Zauberlampe nicht wunderbarer in den unterirdiſchen Grotten beleuchtet! Gold, Juwelen, Pretioſen aller Art waren in großen Haufen aufgeſpeichert und ſpiegelten ſich hundertfach im ſtrahlenden Kryſtall der Wände; doch darunter lagen zerbrochene, blutbefleckte Waffen, zerſtreute Gebeine und Todtenſchädel. Ein echter Philoſoph bedurfte nicht einmal dieſes „memento mori", um ſich von dem blendenden Mammon mit Verachtung abzuwenden. Auch Beer verſchmähte, die Hand nach dieſen bluti-

gen Schätzen auszustrecken. Durch diese Weigerung löste er den Bann. Mit gewaltigem Donner that sich eine tiefe Kluft auf, die Alles verschlang; der Philosoph erwachte draußen im Freien, in den frischen Lüften der Mitternacht, im Dämmerlichte des Mondes von seiner Betäubung und konnte sich einbilden, daß er dies communistische Märchen nur geträumt habe.

Wir haben indessen den breiten Gipfel des Zobten betreten, der aus einer Wiese besteht, auf welcher sich eine kleine Felsengruppe erhebt. Auf ihrer zweiten Spitze erreichen wir die Höhe von 2169 Fuß. Bis zum Jahre 1834 stand auf der Wiese eine Kapelle, die seitdem in Trümmer sank. An ihre Stelle ist jetzt eine neue freundliche Kapelle getreten, die, durch eine Pfennigsammlung erbaut, ein sprechendes Zeugniß für die Macht des Kleinen auch auf finanziellem Gebiete abgibt. Das Kirchlein steht auf der ersten kleinen Felskuppe, zu der einige Stufen in die Höhe führen; doch ist die Aussicht hier beschränkt. Auf einem romantischen Pfade durch eine mit Gebüsch bewachsene Senkung der Felsgruppe gelangen wir auf den zweiten Gipfel, auf welchem sich uns das ganze zauberische Panorama des Schlesischen Gebirges enthüllt. Da liegt uns zunächst, durch eine tiefe Kluft getrennt, der waldbewachsene Serpentingipfel des Geiersbergs gegenüber, welcher als der nächste Rival des Zobten vergebens mit der höher aufsteigenden Formation des Gabbro, die Leopold von Buch auch Zobtenfels genannt, zu wetteifern sucht. Weiterhin der Költschener Berg, eine einsame Bergwarte mit einem nach einer Seite lang herabfallenden Hang, auf welchem weit sichtbar sich der Kirchthurm des Dorfes Költschen erhebt. Diese drei Berge, der Zobten, der Geiers- und Költschener Berg, die hier, durch Klüfte und Thalkessel getrennt, weit auseinanderrücken, bilden, von der Ferne aus gesehen, die interessantesten kaleidoskopischen Verschiebungen. Oft scheinen sie nur ein ein-

ziger Berg zu sein, dann scheiden sie sich wieder in gesonderte Kuppen; bald tritt der eine, bald der andere majestätisch in den Vordergrund; kurz, dies malerische Kleeblatt neckt uns mit immer wechselnder Gestaltung! Vom Zobten aus gesehen erhebt sich hinter diesen Bergen das Eulengebirge, ein längerer Gebirgszug mit seinem Gipfelpunkte, der Hohen Eule, während auf seiner andern Seite, nach den Glatzer Bergen hin, die Festung Silberberg, ein hoch am Berge klebendes militärisches Felsennest, unsern Blicken sichtbar wird. Das Eulengebirge bildet die am nächsten hervortretende Mitte des großen Halbkreises von Gebirgen, die sich auf beiden Flügeln weit in die blaue Ferne verlieren. Die freundlichen Landschaften der Kreise Reichenbach, Frankenstein und Nimptsch breiten sich zu den Füßen der Eule mit ihrem buntgewirkten Flurenteppich und den hellen Kirchthürmen ihrer Städte und Dörfer aus. Links von der Eule erhebt sich das Glatzer Gebirge mit dem Schneeberg und Spitzberg, weiterhin die Sudeten mit dem Altvater und das Mährische Gesenke, das sich dort in das Flachland verliert; zur Rechten von der Eule erblickt man die Waldenburger Berge, die Glocke des Hochwalds, den Sattelberg mit seinen drei Gipfeln. Dahinter ragt, in tieferer Ferne, mit zweifelhaften, aber majestätischen Umrissen der hohe Kamm des Riesengebirges und die im Gewölk verschwimmende Schneekoppe empor. So sieht man vom Zobten, wie von einer vorgeschobenen Bergwarte aus, die wechselvollen Formationen der schlesischen Gebirge amphitheatralisch in malerischem Zusammenhang, ein Totalbild, das uns bei den Wanderungen durch die einzelnen Partien förderlich sein wird. Um einen Blick auf die schlesischen Ebenen zu gewinnen, müssen wir wieder auf die Wiese hinabsteigen. Da breitet sich bis zu Polens dämmernden Waldgrenzen, bis zum Trebnitzer Höhenzug, hier bis über Liegnitz, dort bis über Brieg hinaus, wie eine Landkarte, das gesegnete Schlesierland

vor uns aus mit ſeinem Hauptſtrome und deſſen ganzen Flußgebiete; wir finden und ſuchen Breslau mit ſeinem hohen Eliſabeththurm und ſeinen ſchimmernden Häuſerfronten, den geiſtigen Mittelpunkt, das pulſirende Herz dieſer ſchönen Provinz, nach deren äußerſten Grenzen in Nord und Süd ſich unſere Blicke vergebens umſehen.

Die mit Geſtrüpp überwachſenen Mauerreſte, die neben uns mit den Felſen faſt unkenntlich verſchmelzen, gemahnen uns, daß auf dieſer hohen Naturwarte auch die Weltgeſchichte manches wechſelnde Bild entrollt hat. Vor grauen Zeiten ſoll hier die Aſenburg der Navarhaler geſtanden haben; dann wurden von den Slawen religiöſe Feſte begangen, und von den Freudenfeuern, welche dieſe Feſte verherrlichten (sobudki), ſoll der Zobten ſeinen Namen erhalten haben. Später finden wir hier einen Grafen Peter Wlaſt, welcher die Zobtenburg vom Herzog Boleslaw III. von Polen 1103 zu Lehen erhalten hatte. Dieſer Graf, ein Däne von Geburt, war in ſeiner Jugend ein kühner Seeräuber, in ſeinem Alter ein eifriger Patron der Kirchen und Klöſter. Man denke ſich dieſen Normannen, gewöhnt an die Stürme der Nord- und Oſtſee und entfernten Meere, dieſen ergrauten Korſaren, der, durch die Nebel ſteuernd, ſo manches Handelsſchiff für gute Priſe erklärt, jetzt auf dieſem hohen Bergthron horſtend, ein verſchlagener Meeresadler! Welches Schickſal mochte ihn mit ſeiner Lebensarche auf dieſen Ararat gebannt haben? Es ſcheint, daß er hier ſeinen raubluſtigen Sinn ganz abgeſchworen und wie ein Eremit der Buße und Beſſerung gelebt! Seine Gattin Maria, die Bärenfreundin, eine Franzöſin, und ihr Hauskaplan Oger, ein Franzoſe, vervollſtändigen uns das gräfliche Familiengemälde der Zobtenburg, und laſſen uns errathen, daß ſchon damals im 12. Jahrhundert auf dem alten ſchleſiſchen Zobten Franzöſiſch geſprochen wurde, eine Thatſache, welche

unfehlbar den Berg bei den zahlreichen französischen Gouvernanten, die sich zu seinen Füßen angesiedelt, in das vortheilhafteste Licht setzen wird. Peter Wlast hat nicht weniger als 77 Kirchen in Schlesien begründet. Vielleicht hat er zur Sühne für jedes in seiner Jugend gekaperte Handelsschiff im Alter ein Kirchenschiff erbaut! Auch auf dem Zobten gründete er dem heiligen Augustin ein Kloster, dessen Abt der Hauskaplan Oger geworden. Man kann sich ungefähr denken, wie dies zugegangen. Maria Wlast schien außer ihrem Gatten noch eines andern Hausgenossen zu bedürfen und sich schwer von ihrem Landsmann, dem Kaplan, zu trennen! Vergebens bot ihm Peter bald diese, bald jene Abtei an — der Franzose blieb seiner Hausherrin treu! Auf der andern Seite regte sich der Ehrgeiz in ihm, und um diesen widerstrebenden Ansprüchen gerecht zu werden, blieb dem bekehrten Wikinger nichts übrig, als auf dem etwas ungastlichen Gipfel des Berges selbst ein Kloster zu errichten, in welches der Abt Oger Kanoniker des Augustinerordens aus Arras zu ziehen wußte. Diesen geistlichen Herren behagte indessen die rauhe Bergluft auf die Länge nicht, sie siedelten nach 40 Jahren zuerst in die Abtei Gorkau, in das geschütztere Thal, über, dann in das breslauer Sandstift — beides geistliche Zufluchtsorte, welche die unermüdliche Frömmigkeit des Burggrafen ins Leben gerufen. Doch der Himmel schien mit dieser Buße des greisen Seehelden noch nicht zufrieden! Die Ungnade einer Frau, der Herzogin Adelheid von Polen, welche mit dem Nachfolger Boleslaw's, Wladimir, vermählt war, ließ den freien Bergadler in einen Käfig sperren und ihm die Augen ausstechen. Später erhielt er durch irgendein Wunder das Licht der Augen, seine Freiheit und seine Güter wieder.

Doch das geschüttelte Kaleidoskop der Geschichte bietet uns plötzlich ganz neue Bilder dar! Wir sehen nicht mehr den

ritterlichen Grafen mit der narbenreichen Stirn an der Seite ſeiner brabanter Auguſtiner in irgendeinem Burgerker ſtehen und auf die Kirchen und Klöſter im weiten Schleſierlande hinzeigen, die ihm, ſein eigenes Werk, entgegenglänzen; wir ſehen nicht ſeine Gemahlin mit vortrefflichen Hechten den Bären füttern, während Kaplan Oger ihr irgendeine Geſchichte aus ihrem alten Heimatlande traulich ins Ohr flüſtert — nein, Kriegslärm ertönt um die Felſen, heranſtürmen die Jünger des „Schwans von Konſtanz", im Banner „Kelch und Schwert"; ſie erſtürmen die Burg und vertreiben daraus die Burggrafen der Herzoge von Schweidnitz-Jauer, denen ſie jetzt, im Jahre 1428, erb- und eigenthümlich zugehört. Der Huſſitenführer Hans Cholda, der wilde Anhänger des wilden Ziska, läßt hier, hoch über den Landen, ſeine Trommel und ſeine Hymnen ertönen; eine freie Ketzergemeinde ſiedelt ſich auf dem Zobten an. Was ſie zum Bedarf des Lebens braucht, raubt ſie den Papiſten der Umgegend! Da die Auflöſung ſolcher „freien Gemeinden" damals noch nicht durch miniſterielle Reſcripte und polizeiliche Verbote ſtattfand, ſo ſahen ſich die Breslauer und Schweidnitzer ſelbſt genöthigt, mit gewaffneter Hand einzuſchreiten und die ungeladenen Gäſte zu vertreiben. Doch nun ſiedelte ſich gar eine Räuberbande unter einem grimmigen Abällino in der alten Felſenburg an! „Hammerſchlag" war der Name ihres Führers, der ſich eines gewichtigen Hammers bediente, um die Häupter ſeiner Gefangenen zu zerſchmettern. Drei Schläge genügten dem Wütherich dazu, deſſen Andenken im Volke noch heutzutage nicht erloſchen iſt! Was blieb in jener Zeit, wo es keine Gendarmerie und keine ſtehenden Heere gab, den Breslauern und Schweidnitzern übrig, als ſich ſelbſt abermals mobilzumachen und mit der großen ſchweidnitzer Büchſe, der koloſſalen Lancaſterkanone des 15. Jahrhunderts, gegen den Räuber ins Feld zu rücken? Die Geſchichte erzählt

uns wenig von dem beſchwerlichen Bergmarſche der vereinigten Städter, der gewiß mit Hannibal's und Napoleon's Alpenmarſch vergleichbar war, und in welcher Weiſe ſie das ſchweidnitzer Ungethüm den Berg hinauftransportirt haben. Jedenfalls verfehlte die gewichtige Artillerie ihre Wirkung nicht. Ueber Hammerſchlag brach die Nemeſis herein und ſein Raubneſt wurde in Grund und Boden geſchoſſen. Seit jener Zeit, 1471, wurde die alte Burg nicht wieder aufgebaut! Die im Jahre 1702 begründete Kapelle, zu welcher zahlreiche Proceſſionen, beſonders zur Feier von Maria Heimſuchung, wallfahrteten, wurde im Jahre 1834 durch einen Blitz zerſtört. Zur neuen Kapelle iſt im Jahre 1851 der Grundſtein gelegt worden.

Geiſter des Weins im neuen Wieſenhäuschen, der freundlichen Bergſchenke, erquickt den müden Wanderer! Draußen gießt der Mond ſein Silberlicht über das dämmernde Schleſien! Dort tönen frohe Studentenlieder; hier ſitzt ein Engländer im Plaid neben ſeiner Frau und ſeinem ſchreienden Kinde, das morgen den Sonnenaufgang auf dem Zobten genießen ſoll; die nahen Töne des fernen Albion dringen fremdartig an mein Ohr! Immer mehr ſpinnt mich der Waldmeiſter in ſüße Träumereien ein; die ſilbernen Geiſterchen des Mondes ſind lebendiger auf hohen Bergen und bald fährt die Feenkönigin Mab mit ihrem ſpinnewebigen Geſpann über mich hin. Wach' ich oder träum' ich? Sieh, dort jene ſchlanke anmuthige Geſtalt mit dem verführeriſchen Lächeln, mit der pariſer Grazie, die älter iſt als alle pariſer Moden, jede Bewegung ſo lieblich, ſo naturfriſch, iſt's Fanny Elßler, iſt's die weltberühmte Tänzerin des „Ole"? Sie neigt ſich zu mir — es iſt Maria Wlaſt; ich erkenne ſie an dem Bären, der auf mich zuſtürzt und vor deſſen Liebkoſungen ich erſchreckt beiſeite ſpringe; denn er hält in ſeinen Tatzen eines Mädchens blutiges Haupt! Ich entfliehe! Da wirbt mich der grimme Cholda an und ich

werde ein Huſſitentambour und trommle auf Ziska's Haut zum Sturm und zu Gebeten, und ſchwinge das Banner des Kelchs drohend herab über Schweidnitz und Reichenbach. Ich verberge mich in unterirdiſchen Gewölben, als die Rache der Städter droht; ich verhungere faſt; ich kann mich nicht aus dem Schutte emporarbeiten: da faßt mich eine rettende Hand; eine Leiter ſenkt ſich in die verſchüttete Tiefe, ich klettere empor, und als ich geblendet ins Tageslicht ſchaue, fühle ich einen gewaltigen Schlag an meinen Schläfen, daß ich blutend zu Boden taumle — ich erwache; ein commerſchmüder Student iſt ſchlafend über meine Streu und mich gerollt! Es dämmert draußen; es iſt Zeit — raſch auf die Felſenſpitze! Wie ſchnell ſind die wüſten Träume verweht! Iſt die ganze Geſchichte ein ſolcher wüſter Traum, von dem wir uns erholen, wenn wir in das heilige Antlitz der Natur ſchauen?

Da — am Horizont des Oſtens die glühende Sonnenſcheibe! Uns gilt ihr erſter Gruß; uns, auf dem hohen Bergthrone, hüllt ſie in ein Purpurgewand! Drunten noch traute Dämmerung — o auf wie viele träumende Dörfer und Städte und Menſchenherzen ſchaut man von hier herab, wetteifernd mit dem Sonnenauge! Allmälig ſteigt das Licht in die Tiefen, weckt die Wälder am Berghang, daß ſie voll Entzücken aufrauſchen, weckt die weiten Gefilde, daß ſie jubelnd ihre Lerchen in die Lüfte ſchicken — und mit befreiter Bruſt athmet man die Segnungen des friſchen Morgens ein und nimmt Abſchied von den Geſpenſtern des Zobten und bald auch von dem ſchönen Berge ſelbſt, der ſo mannhaft und ſelbſtändig über die Ebenen Schleſiens emporſteigt!

Vom Gipfel des Berges können wir entweder nach Tampadel heruntersteigen, ein Weg, auf dem wir den Költſchener Berg vor uns und das wechſelnde Profil des Geiersbergs zu unſerer Linken haben; oder vom Stationsweg auf einem ſchmalen

Fußpfade seitab nach Gorkau einbiegen und denselben Weg verfolgen, den die Augustiner Peter Wlast's einschlugen, als sie nach der Abtei im anmuthigen Thale auswanderten. Der rothe Kirchthurm des Dorfes winkt uns aus dem grünen Grunde und seinen freundlichen, von Waldwässern durchfluteten Anlagen entgegen. Im Thale selbst bildet der hochansteigende Zobten mit den Schattirungen des dunkeln Nadelholzes und der lichtern Laubholzwaldung den abschließenden Hintergrund. Von der alten Burg, an deren Stelle der dänische Graf die Abtei begründete, ist nur ein dreieckiger Thurm übrig, in welchem wir die Frescobilder des Stifters und seiner bärenfreundlichen Gemahlin erblicken. Ich fand hier Gelegenheit, das allzu liebenswürdige Bild meiner Träume zu corrigiren. Grausamer noch als diese kühnimprovisirten Porträts gemahnt uns das Bild einer Madonna mit dem Kinde, das sich von der Sixtinischen, der Madonna del sacco und andern Meisterstücken der Malerkunst nicht blos durch die mangelhaftere Ausführung, sondern auch dadurch unterscheidet, daß ihm die Augen fehlen. Daran trägt nicht etwa die Verzweiflung des Künstlers, für das schwierige Problem der jungfräulichen Mütterlichkeit den richtigen Ausdruck zu finden, die Schuld, sondern der soldatische Uebermuth einiger Würtemberger, welche bekanntlich im Jahre 1807 in Schlesien als Feinde und oft feindlicher als die Franzosen hausten. Diesen Kriegern Vandamme's schien weder die künstlerische Leistung noch der heilige Gegenstand besondere Ehrfurcht einzuflößen; sie benutzten daher die Pupille der Heiligen gewissermaßen als das Schwarze in der Scheibe, als Ziel für ihre Schießübungen mit Pistolen — und so können wir den verschiedenen berühmten Madonnen mindestens als Curiosität die augenlose Madonna von Gorkau anreihen.

Schlechter als dieser Madonna erging es im Hussitenkriege dem Propste der Abtei selbst, der von den Söhnen des Kelches

erſchoſſen wurde. Auch die Abtei ſteckten ſie ſpäter in Brand. Als Repräſentantin der Neuzeit erhebt ſich neben dem hiſtoriſch ehrwürdigen Schloſſe, in deſſen Grundmauer ein liegender Bär und ein granitner Löwe eingemauert ſind, die gewiß ſchon dem Kaplan Oger den Weg nach der alten Asenburg gezeigt, eine große Bierbrauerei, in der fußwandernde Studenten und Gymnaſiaſten manchen Ferienrauſch verſchlafen. In der Nähe des Dorfes befinden ſich zwei Steinbrüche. In einem derſelben wurde ein rieſiger Granitblock von 13 Fuß Höhe und 24 Fuß Breite entdeckt und in den Jahren 1820—24 ausgearbeitet, um dem Feldmarſchall Vorwärts, der in Krieblowitz von ſeinen glorreichen Feldzügen ausruht, als Grabſtein zu dienen. Der greiſe Held hatte in ſeinem ſchlichten und biedern Sinne nur einen einfachen Stein auf ſein Grab gewünſcht. Man wollte dieſem Wunſche entſprechen, zugleich aber die Größe des Helden durch den koloſſalen Umfang des Felſens ausdrücken, den ſo leicht kein Auferſtehungsengel von der Gruft gewälzt. Doch um das rieſige Ungethüm zu transportiren hätten die Brognobuker des wackern Jonathan Swift mit Hand anlegen müſſen. Die ſchleſiſchen Arbeiter mit ihren gewöhnlichen menſchlichen Dimenſionen verrenkten ſich nur die Glieder oder büßten ſelbſt das Leben bei dieſer übermenſchlichen Arbeit ein. Man mußte den Stein, der übrigens auch bedenkliche Riſſe in ſeinem Granit zeigte, nicht allzu weit von ſeiner Geburtsſtätte liegen laſſen. Dem Sieger von Leipzig und Waterloo wurde dafür in Krieblowitz ein einfaches, aber doch künſtleriſch geſtaltetes Grabdenkmal geſetzt, deſſen Einweihung am 28. Aug. 1855 in Gegenwart des Königs vor ſich ging. Wer weiß aber, ob der „Blücherſtein“ nicht in ſpätern Jahrhunderten ein volksthümlicheres Denkmal des tapfern Marſchalls bleiben wird als das krieblowitzer Grabmonument, ob nicht die Volksſage, wenn ſich nämlich in der aufgeklärten Luftſchicht unſers Jahr-

hunderts noch ſolche Wolkengebilde der Phantaſie geſtalten können, einmal von dieſem Stein erzählt, daß in düſtern Nächten der Geiſt des Preußenfeldherrn ihn umſchwebe und, ärgerlich ſich den Schnurrbart ſtreichend, ihm ſein unſterbliches Loſungswort: Vorwärts! vergebens zurufe!

Wir können uns nun nach Schweidnitz, der berühmten Feſtung Friedrich's des Großen, der Stadt des Braunen Schöpſes, der Judenverfolgungen und Bürgerunruhen wenden; doch uns lockt das Eulengebirge, das ſich als ein langer majeſtätiſcher Höhenzug nah und kräftig vom Horizont abhebt, und wir wandern, um die friſche Bergluft noch länger zu genießen, am Saume des Zobten über Költſchen nach Reichenbach, wohin uns jetzt auch von Schweidnitz aus die im Jahre 1855 vollendete und durch großartige Viaducte ausgezeichnete Eiſenbahn führen würde. Reichenbach und die Eule lagen bisher ſeitab von der großen Tour in das Schleſiſche Gebirge; ſie wurden weniger von Reiſenden beſucht; die Eule machte einen düſtern wehmüthigen Eindruck auf die Gemüther; man dachte nur an die armen Weber, an die blutigen Unruhen des Jahres 1847; keine faſhionabeln Bäder luden die Kranken ein und lockten die abenteuerluſtige ſchöne Welt! Man vergaß dabei, daß ſchon Friedrich der Große die Gegend vor dem Eulengebirge als die ſchönſte Gegend Schleſiens gerühmt und damit einen feinern Sinn für landſchaftliche Reize an den Tag gelegt, als man bei einem Kriegsfürſten und Voltairianer vorausſetzen durfte; daß der reichenbacher Kreis nicht nur zu den bevölkertſten, ſondern auch zu den intereſſanteſten der preußiſchen Monarchie gehört, und daß die Eule ſelbſt an Naturſchönheiten und Eigenthümlichkeiten des Volkslebens ebenſo reich iſt wie das Rieſen- und Glatzer Gebirge. Die Eiſenbahn, die jetzt von Breslau nach Reichenbach in drei Stunden fährt, wird die herrlichen Umgebungen Reichenbachs aus unverdienter

Vergessenheit ziehen und die Strömung der Reisenden gewiß in diese, von ihnen bisher stiefmütterlich behandelten Gegenden leiten.

Da liegt sie vor uns, die freundliche Kreisstadt mit malerisch gruppirten Häusern und Thürmen, hinter ihr der schluchtenreiche, zum Kamme in imponirender Weise ansteigende Gebirgszug; da liegt sie, die privilegirte Stadt mit einer nach allen Seiten hin ausgedehnten Schleppe von Dörfern, die zum Theil weit volkreicher sind als sie selbst, und mit ihren hellen großen städtischen Bauten, ihren in alle Schluchten hineindampfenden Essen der ummauerten Stadt ihr Vorrecht streitig zu machen scheinen! Kaum gibt es ein freundlicheres Bild, als hier der Blick auf diese hügelige Thalebene zwischen Zobten und Eule mit ihren rasch und lieblich wechselnden Landschaften, ihrer fast ununterbrochenen Dörferkette, ihrer industriellen Regsamkeit gewährt. Reichenbach zählt 5600 Einwohner, während das nahe Langenbielau, das größte Dorf Deutschlands, gegen 14000 Einwohner hat. Die Stadt soll ihren Namen von den aufgefundenen Schätzen erhalten haben, welche die bei Merseburg geschlagenen Ungarn auf der Flucht in dem damals sehr angeschwollenen Klinkenbache versenkt hatten. Doch nicht blos an die Ungarn, sondern auch an ihre alten Feinde, die Türken, werden wir hier erinnert; denn die orientalische Frage ist schon einmal in Reichenbach gelöst worden. Im schönen Immortellensaale des Sadebeck'schen Eckhauses am Ring wurde durch die Convention von 1790, welche die Gesandten von Oesterreich, Preußen, England, Holland und Polen abschlossen, der Grund zum Frieden zwischen dem Deutschen Reiche und der Türkei gelegt. Der Ring selbst macht mit dem alterthümlichen Rathhause einen stattlichen Eindruck, ebenso wie die schönen Friedhöfe, Promenaden und Obstgärten um die Stadt. Die schönste Aussicht bietet sich auf der Hohen

Schanze dar, von wo aus man die Kämme des Eulengebirges, zu deſſen waldigen Kuppen immer höher die gelben Fruchtfelder emporrücken, bis nach Silberberg überſchaut.

Die Umgebungen der Stadt laden zu manchen Ausflügen ein. Wer Sehnſucht in ſich fühlt, den Weltſtrudel zu fliehen und ſich auf Augenblicke in einer Herrnhuter-Idylle beruhigen zu laſſen, der durchwandere das große Dorf Langenpeilau (6000 Einwohner), bei welchem Friedrich der Große 1762 den Kroatengeneral Loudon aufs Haupt ſchlug, und beſuche die ſeitwärts abgezweigte Colonie Gnadenfrei. Da waltet am linken Ufer der Peila in ſaubern Straßen und Plätzen die fromme Induſtrie der 600 Brüder; ein Geiſt des Friedens ſchwebt über dem Oertchen; eine religiösgefärbte Niederländerei weht uns aus den reinlichen Häuſern, den kleinen Gärtchen mit ihren frommen Sonnenblumen entgegen; man hört den Sand in den Straßen kniſtern; man fürchtet das Pflaſter zu beſchmutzen, das uns wie eine blankgeſcheuerte Diele flehentlich anſchaut! Da kommen uns die ſittſamen Schweſtern in Häubchen, deren verſchiedenfarbiges Band den ehelichen oder ledigen Stand anzeigt, entgegen, von einem Spaziergange zurückkehrend; dort ſehen wir Andere, hinter den Fenſtern des freundlichen Schweſternhauſes, in ihre Arbeit vertieft! Die ruheloſe Nadel heftet das weiße Linnen zuſammen! Welch ein gedämpftes Lebensphlegma in dieſer begnügten Exiſtenz! Wohin mag die Phantaſie der frommen Schweſtern ſchweifen, oder weilt ſie zufrieden bei dem einförmigen Tagewerke? Haben das Bethaus, das Schweſtern- und Brüderhaus auch ihre Abenteuer? Nein, ſo ſehen die friedlichen Bauten nicht aus; hier können nur nach der Schnur gezogene Gemüther wohnen! Selbſt der Tod iſt hier ein frommer Communiſt, und auf dem Kirchhof, den Buchen umgeben und Linden überwölben, herrſcht unterſchiedloſe Gleichheit! In langer Reihe ſind die Leichenſteine

aufmarſchirt; die Inſchriften einfach und monoton; Einer lebt und ſtirbt hier wie der Andere. Das Leben — ein reinlicher Saal; der Tod — ein ſauberer Garten! Dennoch fühlt man ſich hier beengt; kein Fernblick, kein Streben, kein Wechſel! Raſch auf den Quäſtenberg, der ſich dort erhebt, ein Wächter der Colonie; dort bietet ſich wenigſtens eine Ausſicht in die freie Welt dar! Doch zuvor kaufen wir uns die berühmten Miſſionscigarren der Herrnhuter, einen Haupthandelsartikel der Gemeinden, den ſie von ihren frommen Sendboten aus fernen Continenten beziehen, und indem wir uns in dieſe etwas theuern, aber aromatiſchen Wolken hüllen, finden wir Muße, über die Glaubens- und Lebensgrundſätze der Brüder, die in Rußland und Nordamerika wie in Schleſien und Sachſen faſt unwandelbar dieſelben ſind, einige philoſophiſche Betrachtungen anzuſtellen.

Ein anderer Ausflug von Reichenbach führt uns durch das freundliche Dorf Güttmannsdorf, deſſen Beſitzer, Herr von Eichborn, ſich um die ſchleſiſche Landwirthſchaft, beſonders um die Schafzucht, große Verdienſte erworben hat, nach dem reizenden Thale von Olbersdorf, wo uns das an Kunſtſchätzen reiche Schloß des Barons von Seherr-Thoß mit dem durch ſchöne und ſeltene Bäume ausgezeichneten Parke zum Beſuche einladet. Der von hohen Eichen überſchattete Teich, die Blumeninſel, das Chineſiſche Häuschen, die perſpectiviſch ſich abſchließenden und maleriſch gruppirten Bäume bilden einige überaus anmuthige Partien, welche zum Theil den freien Durchblick nach dem Zobten geſtatten. Die das Thal umgebenden waldbewachſenen Hügel gewähren die reizendſten Fernſichten, theils auf das Eulengebirge, theils auf den Zobten und nach Breslau und dem Oberthale hin. Ebenſo anziehend ſind die Bilder des abgeſchloſſenen Thals ſelbſt, welches mit dem lang dahingeſtreckten Dorfe und ſeinen maleriſchen Teichen den Blick aus der Ferne zur Einkehr in ſeine trauliche Idylle zurückruft.

Doch nachdem wir solange am Fuße der Eule umhergeschweift, ist es nun Zeit, das Gebirge selbst zu ersteigen. Ueber seinen Kamm dahinzuwandern ist nicht lohnend, wie etwa bei dem Riesengebirge, weil die Aussicht meistens durch dichten Wald gehemmt ist. Wir müssen einzelne Partien in seine Schluchten und auf seine Berge machen, um ihm seine Eigenthümlichkeiten abzulauschen. Wir wandern zuerst auf der Chaussée nach dem Riesendorfe Langenbielau, das sich nach zwei Seiten hin in die Thäler des Gebirges verliert. Unsere Phantasie beschäftigt sich mit Allem, was wir von dem Elend der armen Weber gehört; wir sind darauf gefaßt, hier an diesem Hauptsitze der Baumwollmanufactur jene verfallenen Hütten und öden Wohnstätten zu finden, in denen die Armuth heimisch zu sein pflegt! Wie erstaunen wir über die städtische Pracht der Häuser, über die reinliche glänzende Außenseite des Dorfes! Doch wir suchen neben der Regent-Street ein Viertel St.-Giles, neben dem Boulevard de la Madeleine eine Rue St.-Jacques! Wir wissen, daß die Industrie die Gegensätze von Reichthum und Armuth am schärfsten ausprägt; wir haben jetzt die Wohnungen des Reichthums gesehen, wir fürchten mit jedem Schritte auf die elenden Hütten der Armuth zu stoßen. Doch wir wandern weiter und weiter durch das unendliche Dorf, vorüber an seinen beiden Kirchen, an dem düstern herrschaftlichen Schlosse; es behält immer dieselbe stattliche und freundliche Physiognomie. Schon fragen wir uns, ob die Armuth der schlesischen Weber eine Fabel sei? Doch die bleichen, düstern Gesichter der Dorfbewohner belehren uns rasch vom Gegentheile, und zur rechten Zeit fallen uns die Unruhen von 1847 und die blutigen Scenen ein, welche in diesen Thälern gespielt. Die Armuth und der Hunger existiren noch immer heute wie früher; auch die Regierung macht sich darüber keine Illusionen, daß sie, trotz aller Versuche, ihnen

bisher nicht abzuhelfen vermochte. Scharen von Bettlern strömen täglich aus den Schluchten des düstern Gebirges in die umliegenden Gegenden und umlagern die Thore der Schlösser und größern Besitzungen — Genrebilder ohne Humor, nur für den Pinsel Rembrandt's geeignet! Es prägt sich in diesen Physiognomien die vollkommene Verzweiflung am Leben aus, die Ohnmacht über die Verhältnisse Herr zu werden. Schon an und für sich sind diese Weber kein kräftiger und geweckter Menschenschlag; trotz der freien Bergluft wirkt die einförmige, sitzende Lebensart nachtheilig auf ihre körperliche Entwickelung ein. Elend und Hunger gibt ihnen nun vollends ein leichenhaftes Aussehen! Es ist ein mitleiderregendes Bild, wenn die Bettelvögte sich gegen den Andrang dieser hungerigen Scharen wehren, die wie Harpyen über die Ueberreste jedes Mahls, die Kartoffelschalen und Gemülltonnen herfallen! Weiber, Kinder in Lumpen, aber auch junge, arbeitsfähige Männer! Und sie arbeiten und wollen arbeiten; doch die Arbeit ernährt sie nicht! Tritt eine Theuerung ein, drückt irgendeine Conjunctur den Preis herunter, so steht der arme Weber hülflos da — oder sein Groll kehrt sich, wie in jenem verhängnißvollen Jahre, gegen die Fabrikanten, denen er die Schuld an seinem Elende zuschiebt. Ein unglückliches Vorurtheil, eine verkehrte Erbweisheit, oder auch vollkommene Unfähigkeit der Weber lassen fast alle Versuche scheitern, ihre Arbeitskraft auf ein anderes Gebiet zu leiten, ihnen einen andern Zweig menschlicher Thätigkeit zu eröffnen. Die Landräthe des Kreises haben oft Weber zu Eisenbahnbauten selbst in entfernten Gegenden angeworben; doch, wie es scheint, ohne nachhaltigen Erfolg. Eine Hebung des Industriezweiges selbst ist kaum von der Macht der Regierung abhängig; die freien Gaben der Wohlthätigkeit aber erscheinen als unzulängliche Palliativmittel! Wie oft erfüllt der Nothschrei des Eulengebirges die

ſchleſiſchen Blätter! Die wackern Pfarrer einzelner Dörfer malen das Elend ihrer Pflegebefohlenen mit den grellſten Farben und appelliren an die Mildthätigkeit der Schleſier. Der ausgleichende Geiſt der Geſchichte wird gewiß auch hier einmal Rath ſchaffen, ohne daß ſich ein Fourier'ſches Phalanſtère in dieſen Schluchten erhebt, oder ein Geſetz des père Bazard die Söhne der reichen Fabrikanten enterbt; aber Noth und Drang der Gegenwart ſind arg genug, um das Herz jedes Menſchenfreundes zu ergreifen! So iſt auch in Langenbielau das Elend zu Hauſe; aber es iſt ein hellangeſtrichenes Elend, das in freundlichen Häuſern lebt, hungert und ſtirbt! Das Volk ſcheint ſelbſt an jeder Rettung zu verzweifeln und das arme Eulengebirge der ausſichtloſen Verzweiflung zu überlaſſen! Wenigſtens ſpricht ſich dies rührend in jener Sage aus, in welcher es ſeine ſchützenden Gnomen aus der Eule auswandern läßt, Gnomen, die wenigſtens ſeine Phantaſie mit dem Anblick des glitzernden Goldes erfreuten.

Auf dem nahen Herrleinberg, auf jenen bizarr geformten Felſen, welche den Namen der „Quarkſchüſſeln" tragen, war der Thron dieſer Gnomen aufgeſchlagen, der neckiſchen „Quarkmännlein". Sie gefielen ſich in luſtigen Phantasmagorien! Frei ſpielend ſchaltet in dieſen Sagen die Phantaſie des Volks mit dem Mammon; es ſpricht ſich zugleich eine Sehnſucht nach ſeinem Beſitze aus und doch wieder eine geheimnißvolle Scheu vor ſeiner unheimlichen Gewalt. So ſah z. B. ein Bauer Adam, als er ſeinen Acker bei dem Niederhofe pflügte, vor ſeinem Geſpanne einen Keſſel mit Goldſtücken. Freudig bückte er ſich, um den unverhofften Schatz zu heben, als ein ſeltſames Geräuſch hinter ihm ſeine Blicke von dem lockenden Golde ablenkte. Der ängſtlich Umſchauende wurde durch den Anblick eines hohen Galgens erſchreckt, den in aller Eile mehre Gnomen aufgebaut. „Was ſchaffen die dort an dem Rabenſteine?"

— mochte der Bauer Adam ſich entſetzt fragen und noch bleicher werden, als er das Geſpräch der Geiſter mit anhörte. „Wen nehmen wir?“ frugen die Einen; „den dort mit der rothen Mütze“, antworteten die Andern. Der unglückliche Adam riß verzweifelt die rothe Jakobinermütze von ſeinem Kopfe, ſank auf die Knie mit dem Ausrufe: „Gott ſei meiner armen Seele gnädig!“ und als er die Augen wieder aufſchlug, waren der Galgen und die Gnomen, leider aber auch der Schatz verſchwunden. Außer dieſen harmloſen Neckereien übten die Geiſter vom Herrleinberg indeſſen auch einen überaus wohlthätigen Einfluß auf die Bewohner der Eule aus, indem ſie ihre Armuth zu lindern und ſie im Unglück zu tröſten ſuchten. Deshalb war es wol ſehr empfindlich für die armen Weber, als dieſe Schutzgeiſterchen eines ſchönen Tages den Entſchluß faßten, nach dem Zobten auszuwandern. Sie verſchloſſen den Herrleinberg mit einer goldenen Kette, mietheten eine Fuhre bei dem Bauer Herzog und ließen ſich nach dem Zobten fahren. Dem Fuhrmann packten ſie zur Belohnung und zur Rückfahrt Laub auf ſeinen Wagen. Unwillig über dieſe kärgliche Belohnung warf Herzog den größten Theil des Laubes vom Wagen herunter; den kleinern, den er darauf gelaſſen, fand er am nächſten Morgen in Gold verwandelt! Er baute ſich nun ein ſtattliches Haus und mochte es ſehr bereuen, daß er dieſe grünen Curspapiere der Emigrirten nicht beſſer gewürdigt. Die arme Eule aber hatte nun keine Schutzgeiſter mehr und mußte ſelbſt die kleinen freundlichen Neckereien entbehren, mit denen die emigrirten Herrlein das Leben der Armuth erheitert!

Das Dorf Langenbielau erſtreckt ſich eine Meile lang und iſt amtlich in vier Diſtricte abgetheilt. Das Schloß iſt ein Majorat des Grafen Sandretzky, welchem Friedrich der Große im Jahre 1758 auch den frühern präben-

datiſchen Antheil zuwies, den Herzog Heinrich IV. 1288 dem Biſchof von Breslau geſchenkt hatte. Dieſer aus 28 Hufen Landes beſtehende Antheil war der Gegenſtand beſtändiger Streitigkeiten, welchem der große Friedrich in ſeiner reſoluten Art und Weiſe ein Ende machte. Bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts war Langenbielau im Beſitze des Hoheitsrechts und noch heutzutage erinnert der „Galgenberg" und die „Richterſtube" an die ſelbſtändige Criminaljuſtiz, die damals hier geübt wurde. In der Umgegend von Langenbielau finden ſich manche anmuthige Partien; die Steinhäuſer am Wolfsberge, deren hellblühende Obſtbäume im Frühlinge mit den ſchwarzen Tannen des Waldgebirges einen freundlichen Contraſt bilden; die Raſenbank, mit einer anmuthigen Fernſicht nach Breslau und einem idylliſchen Blicke auf Wieſen und Getreidefelder, durch welche ſich der mit Erlen bekränzte Klinkenbach ſchlängelt. Wir folgen indeß der großen Chauſſée nach Volpersdorf, die ſich in mannichfachen Windungen mit wechſelnder Ausſicht den Hang des Gebirges in die Höhe zieht.

Wir erblicken nach links hin Weigelsdorf mit dem gräflich Seherr-Thoß'ſchen Schloſſe und Parke. Dies Dorf machte im 16. Jahrhundert viel von ſich reden, indem ein ſiebenjähriger Knabe, Chriſtoph Heſe, der dort zu Hauſe war, um mit dem ſeligen Pfarrer von Lampersdorf zu ſprechen, „auf der linken Seite am untern Kinnreifen einen guldnen Backzahn beſaß, der ſchön glänzet in Maſſe und Form eines Petſchaftringes, darauf ich erſtlich die Geſtalt eines kleinen Kreuzleins, aber zum andern, wie er den Zahn beſeuchtet, ſolches nicht ſehen können". Die Anſicht, die der Herr Paſtor in ſeinen oeuvres posthumes, dem Kirchenbuche, ausſpricht: „Was für Glück und Unglück der Welt ſowol als dem Knaben gedeutet wird, iſt allein Gott bewußt", konnte den deutſchen Philoſophen nicht genehm ſein, die ſchon damals eifrig nach dem letzten

Grunde aller Dinge spürten und das Mysterium des „güldnen Zahns" rationalistisch-kritisch zu erklären suchten. Ein großer Gelehrter, Jakob Horst, Professor an der Universität zu Helmstedt, schrieb im Jahre 1595 eine sehr umfangreiche Abhandlung über dies wunderbare Naturspiel und gab ihm eine solche Deutung, daß wir es natürlich finden müßten, wenn heutzutage alle Knaben „mit güldnen Zähnen" zur Welt kämen. Er sah darin nichts mehr und nichts weniger als „den Untergang des türkischen Reichs", an den er freilich in kühner Phantasie gleich den Weltuntergang knüpfte. Schrecken verbreitete sich in ganz Deutschland, das damals vor solcher gelehrten Autorität den demüthigsten Respect empfand, Fürsten und Bischöfe ließen das Wunderkind zu sich kommen und beschenkten es reichlich. Doch dem gelehrten Jakob Horst war es ergangen, wie schon so vielen deutschen Gelehrten — er hatte sich geirrt, zwar in höchst scharfsinniger Weise, zwar mit einem seltenen Aufgebote von Kenntnissen und von Weisheit, aber doch geirrt; denn der Zahn verschwand spurlos im Jahre 1600, das türkische Reich aber blieb bestehen und besteht noch bis auf den heutigen Tag, bis zum großen Pariser Frieden von 1856. Auch die Welt besteht noch, trotz aller Zumuthungen unterzugehen, die an sie von den verschiedensten Seiten her gestellt worden sind.

Nachdem die Chaussée den Kamm des Gebirges überschritten, führt sie uns durch waldige Schluchten herab nach **Volpersdorf**, einem Centralpunkte des Gebirges, wo sich die Straßen nach Glatz, Reichenbach, Silberberg und dem Tuchmacherstädtchen Neurode kreuzen, das mit seinen 5000 Einwohnern nicht allzu weit von Volpersdorf malerisch im bergumhegten Walditzthale liegt. Wir aber wenden uns wieder dem Kamme der Eule zu, um den „Habnenkamm" zu ersteigen, welcher dicht an der Festung Silberberg, frei von Wald, eine schöne Fernsicht bietet. Die Umgebungen von Volpersdorf

bieten durch den Reichthum an verschiedenartigen Gebirgsformationen ein geognostisches Interesse dar. Während der ganze Kamm der Eule aus Gneis besteht, ruht Volpersdorf selbst auf Rothliegendem und zwischen diesem und dem Gneis schiebt sich ein schmaler Streifen der Kohlenformation ein, während nach Neurode hin sich an das Kohlengebirge eine, aus unserm bekannten Zobtenfelsen bestehende Hügelreihe anlehnt. Auf dem Hahnenkamme, zu dem wir auf ziemlich steilem Pfade hinaufsteigen, genießen wir, umweht von freiern Lüften, eine entzückende Fernsicht nach Reichenbach und Frankenstein, nach dem Zobten, dem Schloß Kamenz und dem Warthaberge und in die Tiefen der Glatzer Gebirge.

Dicht vor uns liegen die am höchsten ansteigenden Befestigungen des „schlesischen Gibraltar" Silberberg, dem zur vollkommenen Aehnlichkeit mit seinem Urbilde nur die Säulen des Hercules, die Engländer und die Affen fehlen. Das Städtchen verdankt seinen Namen dem Bergbau, der jetzt fast bis auf die letzte Reminiscenz verschwunden ist. Meißener und reichensteiner Bergleute fingen hier gegen Ende des 14. Jahrhunderts zu schürfen und, da sie Erz entdeckten, zu bauen an. Durch den Hussitenkrieg geriethen diese Anfänge wieder ins Stocken; doch im Jahre 1527 wurde von neuem Erz aufgesucht, von dem der Centner 4—5 Loth Silber enthalten haben soll. Im Jahre 1536 erhielt der Ort seinen heutigen Namen nebst den Rechten einer freien Bergstadt. Im Dreißigjährigen Kriege hörte der Bergbau wieder auf und blieb, trotz einiger neuern Versuche, bis auf den heutigen Tag erloschen. Die freie Bergstadt, die terrassenförmig in vier Reihen in einem engen Thale am Berge hinansteigt, gegen 3000 Einwohner zählt und sich rühmen kann, schon in ihrem untern Theile 1375 Fuß über der Meeresfläche erhaben zu sein und dort einen kleinen Flußgott zu besitzen, der das allerdings bescheidene

Flüßchen Pausa aus seiner Urne gießt, bietet keineswegs einen glänzenden Anblick dar, und die wenigen Reize, die ihre Häuserterrassen etwa haben könnten, werden durch den imposanten Eindruck der darüberschwebenden Festung verkümmert. Diese Festung schützt das Städtchen kaum vor dem Loose, das ihr im Jahre 1633 der Friedländer bereitet, indem er 125 Bürgerhäuser, Kirche, Pfarr- und Schulhaus niederbrennen ließ: denn im Jahre 1807 wurde, während die Festung sich wie der Königstein und Gibraltar uneinnehmbar bewies, das ihrem Schutz befohlene Städtchen von den Baiern und Würtembergern geplündert und zum großen Theile abgebrannt. Die Festung selbst ist eine kühne Improvisation Friedrich's des Großen, die ihm über vier Millionen Thaler kostete, indem die Werke meistens in die Felsen gesprengt werden mußten. Der Bau, nach dem Plane des Oberstlieutenants von Regeler ausgeführt, wurde im Jahre 1765 begonnen und erst 1777 beendigt. In der That macht diese Festung, deren strategische Bedeutung zu würdigen wir den Männern von Fach überlassen, mit ihren sechs starkbefestigten Werken, dem Schloßberge, dem Hohen Steine, dem Spitzberge, der Großen und Kleinen Strohhaube und dem Hahnenkamme einen bedeutenden Eindruck, der noch gesteigert wird, wenn man erfährt, daß der Schloßberg 70 Fuß tiefe, in den Felsen gehauene Gräben, einen Brunnen von 248 Fuß Tiefe und Felsenkasematten für 5000 Mann besitzt. Vom Donjon des Schloßberges, der auch den stolzen Namen Wunderbau führt, bietet sich eine freie Aussicht in die Ebene dar. In der That, das militärische dolce far niente des Friedens läßt sich nicht angenehmer und gesunder verträumen als auf dieser hohen Bergfestung. Gegen die etwas rauhe Luft auch im Sommer hilft ein geheiztes Zimmer, und wenn der Comfort der großen Städte fehlt, Theater, Lesezimmer und Kranzler'sches Eis, so entschä-

digt dafür der Verkehr mit dem frischen und freien Zauber des Gebirges. Minder als den Offizieren mag es den Staatsgefangenen in dieser Festung behagen, welche sich schon durch ihre Lage vortrefflich zum Demagogenkerker eignet. Auch mag es nicht Allen so gut ergehen wie jenem Gefangenen, den in seiner Einsamkeit auf gefahrvollem Wege die Liebe tröften kam. Noch zeigt man auf dem Schloßberge den Braut- oder Jungferngang, den die Tochter des Pförtners, von ihrer Neigung zu einem Gefangenen getrieben, im Somnambulismus der Liebe zu wandeln wagte, über Steine, die nur wenig aus der Mauer hervorstanden, den Abgrund zur Seite, bis sie ein kleines Gitterfenster erreichte, durch das sie sich zum Geliebten hinabschwang. Der Vater der kühnen Nachtwandlerin entdeckte indessen diese gefährlichen Spaziergänge und belohnte das poetische Wagstück mit einer prosaischen Denunciation bei seinem Vorgesetzten.

Die zweite Hauptschlucht des Gebirges, die sich von Reichenbach aus unsern Blicken zeigt, führt uns durch das Dorf Peterswaldau den höchsten Gipfeln des Gebirges näher. Peterswaldau ist ein großes Fabrikdorf wie Langenbielau, zählt etwa 6700 Einwohner, ein gräflich Stolberg'sches Schloß und 38 Wassermühlen, sodaß man hier wol mit Recht von „einem rauschenden Leben" sprechen kann. Aus diesem Lärm der Wassermühlen und Webstühle flüchten wir uns nach der benachbarten Ulbrichshöhe, wo wir anmuthige terrassenförmige Parkanlagen, ein Schweizerhäuschen, eine aus der grünen Umgebung hervorschimmernde Tonhalle und von den verschiedenen Ruheſitzen aus lohnende Fernblicke finden. Uns gegenüber erhebt sich der mit jungen Anpflanzungen umkleidete Burgschloßberg, auf dessen Gipfel früher ein festes Raubschloß gestanden hat. Das Andenken an seine Bewohner lebt in mancher unheimlichen Kunde von Raub und Entführung

fort. In den verſchütteten Burgkellern ſollen noch große Schätze aufgehäuft ſein, die ein Burggeiſt bewacht, der noch immer vergebens auf ſeine Erlöſung harrt. Vielleicht hat jetzt ſeine Stunde geſchlagen; denn keine Zeit iſt ſo eifrig geweſen, die alten Burggeiſter wieder zu entfeſſeln, ſelbſt wenn ſie nicht bei Schätzen Wache halten. Ein junger Mann, der in den Burgruinen Vogelneſter ausnahm und ſich durch den Anblick des Geiſtes in ſeiner Arbeit nicht ſtören ließ, ſchien dieſem geeignet, ſeinen Bann zu löſen. Er zog ihn in ſein Vertrauen und theilte ihm mit, es werde ſich nächſtens ein gewaltiger Sturm erheben, und während er am heftigſten brauſe, eine Schlange mit einem Schlüſſelbunde ſich zu ſeinen Füßen winden, der er nur muthig Stand halten und deren Schlüſſel er mit dem Fuße fortſtoßen ſolle. Alsdann ſei er, der Geiſt, befreit und werde ihm zur Belohnung alle Schätze der Burg übergeben. Der junge Neſtplünderer traute ſeinen Nerven einige Feſtigkeit zu und ließ ſich auch durch die Ouverture des heranbrauſenden Orkans, der in den alten Burgtrümmern eine wolfsſchluchtartige Muſik machte, nicht aus ſeiner Gemüthsruhe bringen. Doch als der rieſige Portier und Concierge der Burg in Geſtalt einer Boa constrictor mit dem Schlüſſelbunde raſſelte und ihm mit höflichen aber gigantiſchen Krümmungen ſeine Honneurs machte: da verließ den Geiſterbanner der Muth und er vergaß, ſich der Schlüſſel zu bemächtigen. Arm wie er gekommen, zog er mit ſeinen bunten Vogeleiern von dannen, nachdem ihm noch einmal der Burggeiſt mit klagenden Geberden erſchienen und ihm verkündigt, jetzt könne er nur noch von einem andern ſpätergeborenen Menſchenkinde befreit werden, das in einer Wiege gelegen habe, zu der das Holz von einem auf den Burgtrümmern wachſenden Baume genommen ſei. Es ſpricht ſich in allen dieſen Sagen die Sehnſucht der Armuth nach den goldenen rettenden Schätzen und doch ihre Verzweiflung aus, ſie jemals zu erringen.

Hinter Petersswaldau zieht ſich Steinſelfersdorf wie ein lateiniſches S in maleriſcher Krümmung durch die Schluchten. Es iſt dies eins der ärmſten Dörfer der Eule und wir gewinnen hier die Stimmung, um uns der Melancholie des benachbarten engen Schmiedegrundes hinzugeben. Dies Thal mit ſeinen ſchwarzen Tannen, hochgethürmten Steinmaſſen und ſeinem murmelnden Bache gemahnt uns wie ein Gedicht von Nikolaus Lenau; wir brüten dumpf über den Räthſeln des Erdenlebens, und ſelbſt das weiße, hell aus dem Tannendunkel hervorſchimmernde Kreuz ſcheint uns in ſolchen Stimmungen mehr ein Symbol der Paſſion als der Erlöſung. Der Weg führt uns durch den Felſengrund an den Forellenteich, in welchem ſich die munter plätſchernden Bergfiſchchen ihres Lebens freuen. Die Forellen ſind faſt die einzigen luſtigen Bewohner der düſtern Eule; ſonſt ruht eine gedrückte Stimmung auf dem induſtriellen Gebirge, es iſt als wäre mit den vielen dampfenden Fabrikſchornſteinen ein finſterer Geiſt hier eingezogen, der mit ſeinem Qualm und Ruß die freien Berge ängſtigt! Früher ſcheint hier ein luſtigeres Leben geherrſcht zu haben; denn noch vor etwa 50 Jahren befand ſich in der Mitte des Teiches ein großes Luſthaus, in deſſen Sälen die Bewohner der Umgegend mit den Forellen um die Wette tanzten. Das iſt nun Alles dahin; auch der Teufel, der wol nicht mit Unrecht für eine luſtige Perſon gilt, iſt aus den Bergen verſchwunden; denn er hat in der Nähe des Forellenteichs ein klägliches Ende genommen. Dort jene düſtere Felſenhöhe, an welcher der Bach unwillig in einem kleinen Waſſerfalle vorüberrauſcht, führt den Namen des Oelbergs. Auf ſeiner Spitze befindet ſich ein Bild des heiligen Petrus, das dem Teufel eine ganz entſchiedene Abneigung einflößte. Als kühner Bilderſtürmer verſuchte er, von der benachbarten Höhe des Hegewaldes aus das Bild in den Abgrund zu ſchleudern. Doch der Heilige

ſchützte ſein Wild und ſtürzte den Teufel ſelbſt mit ſolcher Gewalt in den Abgrund, daß er das Genick brach und der Katſchbach ſich genöthigt ſah, einen Sprung zu machen, um über die Leiche der ſataniſchen Majeſtät hinwegzuvoltigiren. Ein halber Pferdehuf am Oelberg und eine Fußſpur im Felſen vor dem Waſſerfalle ſind noch heute die unwiderleglichen Zeugniſſe dieſer Execution Lucifer's. Ob der Böſe aber bei ſeiner proteusartigen Verwandlungsgabe nicht längſt Gelegenheit gefunden hat, in anderer Geſtalt wieder in die Berge einzuziehen: davon ſchweigt die Legende.

Die Chauſſée führt uns an den Hängen der Eule, hoch hinauf und hinab, nach Wüſtewaltersdorf, einem großen, wohnlichen Ort mit kaufmänniſchem Anſtrich von etwa 2000 Einwohnern. Hier iſt der Centralſitz der Gebirgsinduſtrie — das beweiſen uns die ſtattlichen Wohnhäuſer, die Mühlen und Bleichereien, die bedeutenden Fabrikgebäude, von denen ſich die große Firbleicherei mit ihrem hochragenden Dampfſchornſteine beſonders hervorhebt. Der Ort iſt im 15. Jahrhundert vollſtändig verwüſtet worden, wovon er, wie das benachbarte Wüſtegiersdorf, noch in ſeinem Namen den unheimlichen Beigeſchmack hat. Von hier aus ſtattet man am bequemſten der Hohen Eule, der Königin dieſes Webergebirges, die ſich bis zu 3137 Fuß erhebt, einen Beſuch ab. Auf einem ſteilen Fußpfad ſteigt man zu ihrer nördlichen kahlen Abdachung empor bis zum Eulenſtein, einem gewaltigen Gneisblock, der da oben ruht als mächtige Signatur der ganzen Gebirgsformation. Die Ausſicht in das Weiſtritzthal, nach Schweidnitz und Breslau in die ſchleſiſche Ebene und auf die Waldenburger Berge iſt in hohem Grade belohnend. Wir können beim Heruterſteigen einen kleinen Umweg machen über das arme Bergdörfchen Eulendorf, das man ironiſch das „Schlaraffendorf" nennt, und über das romantiſch gelegene Falkenberg; wir können auch

auf dem Kamme des Gebirges bis zur Sonnenkoppe weiterwandern, wo uns überall Erinnerungen an den Siebenjährigen Krieg, gepflasterte Kanonenwege, Ueberreste von Schanzen u. dergl. m. begegnen. Zu Füßen der Sonnenkoppe, wo sich eine hohe Felspartie, der Ottenstein, erhebt und amphitheatralische Rasenbänke zur weiten und prächtigen Umschau einladen, liegt Hausdorf, der Wohnsitz des Grafen Pfeil, des Abgeordneten von Neurode, der neuerdings in der Zweiten Kammer durch einige allzu kühne Improvisationen im Stile der „kleinen Herren" Aufsehen erregte.

Von Wüstewaltersdorf können wir auch Wüstegiersdorf besuchen, das sich mit seinen dampfenden Schornsteinen malerisch im Weistritzthale hinzieht. Auch dies Dorf, das ursprünglich Geiersdorf hieß und seinen Namen von den damals im Thale zahlreich nistenden Geiern herleitet, ist eher eine kleine Fabrikstadt zu nennen. Es sind hier imponirende Fabriken, wie besonders die Maschinenwollweberei der Gebrüder Reichenheim mit mehr als 800 mechanischen Webstühlen. Hier ist die Geburtsstätte jener Wollzeuge, die auf den städtischen Promenaden glänzen: der Orléans, Merinos u. s. w. Hier wird gewebt und gefärbt, gewaschen und appretirt; alle Alter und Geschlechter sind beschäftigt, die stattliche Wintergarderobe unserer Damenwelt zu schaffen. Nachahmungswerth sind die Einrichtungen der Fabrikbesitzer: ein Krankenhaus mit 60 Betten und einem eigenen Krankenarzte, eine Kranken- und Unterstützungskasse für arbeitsunfähige Arbeiter, zu welcher jeder einen kleinen wöchentlichen Beitrag zahlt und die bereits einen Fonds von 8000 Thalern besitzt. Am Brunnenberge entspringt hier die Weistritz aus dem sogenannten Rumpelbrunnen, der 1628 Fuß hoch liegt und seinen Namen von dem gewaltigen Getöse erhalten hat, mit welchem das Wasser früher hier hervorsprudelte, ehe durch die Erweiterung des Mündloches

der Schall gedämpft wurde. Die Weistritz ist in der That ein interessantes Flüßchen, das nicht blos die Mauern der Stadt des Braunen Schöpses bespült, sondern auch in seiner etwas stürmischen Jugend schöne Dörfer und burggekrönte Berge begrüßt. Wenn wir seinem Laufe folgen, kommen wir zuerst nach dem ausgedehnten stattlichen Dorfe Tannhausen, welches aus drei Gemeinden besteht und ein hochgelegenes Schloß mit einem terrassenförmig ansteigenden Parke besitzt. Früher war hier ein Herd des Leinwandhandels, an den noch die vielen Bleichen, Leinwandwalken und Hängehäuser erinnern, ein Handel, der durch die minderlohnende Baumwollindustrie verdrängt wurde, mit welcher das Weberelend auch in das Weistrithal einzog. Im obern Theile des Dorfes befindet sich eine Steinkohlengrube, in welcher jene bekannte phlegmatische Kohle, die sich nur schwer in Brand setzen läßt, der sogenannte Anthracit, gewonnen wird. Von Tannhausen folgen wir dem Thale der Weistritz bis zur steinernen Brücke am Fuße des Kiensbergs, auf dessen Gipfel sich die alterthümliche, sagenreiche Kiensburg (1587 Fuß hoch) erhebt. Am imposantesten ist ihr Anblick aus dem reizenden Schlesierthale, welches weiterhin von der Weistritz gebildet wird. Von hier aus gesehen, erhebt sich der Thurm der Burg majestätisch über einen steilen, in den mannichfaltigen Schattirungen von Laub- und Nadelholz schimmernden Abhang, dessen Fuß das teichartig erweiterte Flüßchen bespült. Zur Burg selbst führt ein mit Linden besetzter Fahrweg hinauf. Wir betreten zuerst ein hohes Giebelhaus, dessen obere Zimmer mit Bildern verziert sind. Durch das Burgthor treten wir in den Burghof, an den sich zur Rechten der Burggarten anschließt. In die eigentliche Burg führt uns ein Thor, über dem sich ein thurmartiges Gebäude erhebt, an welchem die Wappen der Geschlechter Logau, Seydlitz und anderer und daneben die allegorischen Darstellungen der Stärke, Klugheit und an-

derer, vermuthlich dieſen Geſchlechtern eigenthümlichen Vorzüge angebracht ſind. In der ehemaligen Burgkapelle ſind allerlei Nipptiſchſachen von Holz und Porzellan zum Verkaufe ausgeſtellt. Hier erblicken wir auch das Bild, welches die merkwürdige Lebensrettung des jungen Freiherrn von Eben darſtellt. Die Erzählung ſpielt am Anfange des vorigen Jahrhunderts, in welchem die raubritterlichen Zeiten vorüber waren und die Cultur, die alle Welt beleckt, auch die Söhne der auf den Burgen horſtenden Ritterſchaft in ihre Kreiſe zog. Dennoch gab es damals nicht jene bequemen Inventarſtücke der Erziehung, die Hauslehrer, die jetzt den pädagogiſchen Hausrath der Gutsbeſitzer bilden. Der junge Herr von Eben, aus einer Familie, der damals die Kiensburg gehörte, mußte alſo täglich die Schule in Schweidnitz beſuchen; und er that dies in ſehr ritterlicher Weiſe, indem er auf einem kleinen Pferde und in Begleitung eines großen däniſchen Hundes ins Collegium ritt. Den an ſteilen Abgründen vorbeiführenden Karretenweg, einen in Felſen gehauenen ſchmalen Fahrweg, auf dem man vom Schloß hinab ins Schleſierthal gelangt, benutzte der Junker ſtets bei ſeinem Heimritte. Eines Tags blieb er außergewöhnlich lange aus und nachdem die gebräuchlichen Troſtgründe erſchöpft waren, ſandte man ihm einen Eilboten entgegen, welchem Vater und Mutter in ihrer Herzensangſt nachfolgten. Wie erſchraken ſie, als ſie das reiterloſe Pferd des Junkers am ſteilen Abhange ſtehen ſahen! Voll Verzweiflung kamen ſie näher und gewahrten den Hund, welcher die Zügel des Pferdes im Maule hielt, dann aber ihren Sohn ſelbſt, der noch lebend, noch unverletzt, mit dem einen Fuß im Steigbügel, über das Gleis hinaus in den ſchrecklichen Abgrund hinabhing! Nur einige Schritte des Pferdes — und ſein Gebein zerſchellte am nahen Granitfelſen, oder er wurde weit fortgeſchleudert in die Tiefe. Das Pferd war ſcheu geworden und hatte mit einem

Satze den Junker aus dem Sattel geworfen; doch der kluge treue Hund ergriff zur rechten Zeit die Zügel des Pferdes und hielt sie, bis Rettung und Hülfe kam, unerschütterlich fest. Er verdient also einen Ehrenplatz in der Galerie der berühmten Hunde, welche durch Klugheit, Treue, Geistesgegenwart das Geschlecht der Hunde verherrlichen und die Grenzlinien zwischen der menschlichen Vernunft und dem thierischen Instinct zu verrücken drohen.

Ein drittes Thor führt uns in den zweiten Burghof, an welchem sich die Sage von der „weißen Frau" knüpft, die indeß nicht mit jener unheilverkündenden weißen Dame von Orlamünde zu verwechseln ist. Jedenfalls gehört sie in jene ausgebreitete Verwandtschaft der Ahnfrauen, der geheimnißvollen Urgroßmütter und Tanten, welche wie Misteln an den alten Stammbäumen wachsen und odisch-sensiblen Naturen bisweilen sichtbar werden. Hier auf der Kiensburg hat sie sich einer anscheinend ganz zwecklosen Doppelgängerei schuldig gemacht. Eines Abends war auf dem Schlosse große Soirée; ein Theil der Damen genoß die Reize des monderhellten Burggartens. Bernhard von Haugwitz entfernte sich vom festlichen Mahle, um unter den Blumen des Gartens die schönste, Adelheid von Schaffgotsch, aufzusuchen. Als er an die Treppe getreten, die in den zweiten Burghof hinabführt, erblickte er dort im Dämmerschimmer des Mondes eine weiße Frauengestalt, die nach dem Brunnen dieses Hofes zuwandelt. Er sieht näher hin, erkennt Adelheid und daß sie ihm winkt, eilt mit lautem freudigen Ausruf auf sie zu; doch sie stürzt sich in den Brunnen hinab. Man kann sich die Verzweiflung des Ritters denken; Alles eilt auf seinen Hülferuf aus dem Schlosse herbei, und während man die Selbstmörderin aus dem Brunnen zu ziehen sucht, erscheint Adelheid mit ihren Freundinnen aus dem Garten, mit der verwunderten Frage, was hier vorgehe?

Mit Freude und einem leisen Anfluge von Schauer wird sie begrüßt. Bald ist die Gesellschaft darüber einig, daß jene Doppelgängerin Niemand anders sein könne als die nirenhafte „weiße Frau", die sich in Zeiten der Gefahr oder seltener Verhängnisse bisweilen aus ihrer feuchten Gruft erhebe und durch die Gänge des Schlosses wandle. Wer weiß, ob diese „weiße Dame" nicht dieselbe Erscheinung ist, die aus romantischer Liebe zum Contrast dem Ritter Hermann von Reichenbach einmal als „schwarze Henne" erschien? Müde von der Reise, hatte sich dieser in einer kleinen Erkerstube der Burg niedergelegt, als er plötzlich ein dumpfes Rauschen vernahm, einen schwarzen Schatten mit ängstlichem Flügelschlag durch das Zimmer kreisen und das matte Licht der Ampel erlöschen sah. Nun ward es wieder still; nur der Mond, der draußen die schwarzen Tannen des Berghanges mit seinem melancholischen Schimmer erhellte, zog drinnen auf dem Boden des Stübchens seine magischen Lichtkreise. Doch bei seinem Scheine erkannte der Ritter, daß das erneute Geräusch von einer schwarzen Gluckhenne herrühre, die mit zwei gelben Küchlein hinter dem Ofen hervorkam und ängstlich, mit schmerzhaftem Glucksen und wie nach Futter scharrend, durch das Zimmer schritt. Die unheimliche Erscheinung verschwand erst, als die Thurmuhr die erste Stunde des neuen Tages verkündete. Der Ritter Reichenbach, dem dieser unheimliche Besuch eine schlaflose Nacht bereitet hatte, machte dem Hausherrn Anzeige von der geheimnißvollen Einquartirung in seinem Gastzimmer. Man untersuchte den Ofen und fand daselbst einen Kasten mit zwei kleinen Kindergerippen vergraben. Mit dieser dunkeln That steht gewiß nicht nur die „schwarze Henne", sondern auch die „weiße Frau" im Zusammenhang; denn die Orlamünderin hatte sich einer ähnlichen Schandthat schuldig gemacht und war deshalb verdammt zu jenen nächtigen Spaziergängen auf der Erde,

welche für die ſeligen Geiſter, die ein angenehmeres Leben kennen, eine große Strafe ſein müſſen.

Vom Burghofe zeigt man uns auch den Bauernthurm, in welchen die „kleinen Herren" mit einer vom hausdorfer Grafen Pfeil beneideten Unabhängigkeit der Criminaljuſtiz die widerſpänſtigen Bauern einkerkerten. Das Burgverließ und die Folterkammer im eigentlichen Schloßgebäude ergänzen uns mit dem Trinkſaale das Bild jener beneidenswerthen Zuſtände. Im Bauernthurm hatten die Schweden in einem Pfeiler ein goldenes Eſelsfüllen entdeckt, mit der Inſchrift: „Gold iſt mein Futter, nicht weit von hier ſteht meine Mutter." Dieſe Inſchrift war eigentlich das Epitaph der Burg; denn um die geheimnißvolle Mutter zu entdecken, wurden alle Mauern und Pfeiler durchlöchert. Im Jahre 1789 ſtürzte der eine Flügel der Burg mit fürchterlichem Getöſe ein, und aus dem Schutte der alten Mauern bildete ſich eine eigenthümliche romantiſche Wolke, welche weithin über die Gebirgsthäler zog. Vom Thurme der Kiensburg, zu dem man auf einer Wendeltreppe durch eine kleine Rüſtkammer hinaufſteigt, bietet ſich eine ſchöne Ausſicht in das Weiſtritzthal mit ſeinem ſchroffen Felsrahmen, den ſilbernen Windungen des Flüßchens und der buſchumkränzten Häuſerkette an ſeinen Ufern dar. Hier hat ſich in der That das geſchäftige moderne Leben angeſiedelt, und hier vom verfallenden Aſyl der alten Raubritter und Wegelagerer ſieht man, um mit dem Abgeordneten Wagener zu ſprechen, auf die „modernen Raubritter" herab, die hinter ihren „Dampfſchornſteinen" hervorgucken. Was iſt uns von jener alten Zeit geblieben als Trümmer und Sagen? Ja ſelbſt die Urkunden der Burg ſind verſchwunden, und es bedürfte eines Simonides, um ſie wieder ins Leben zu rufen. Wol weiß man noch, daß Bolko I. die Burg gegründet, daß Bolko II. ſie ſeiner Nichte Agnes geſchenkt, daß hier Huſſiten und andere gewaltthätige

Zollerheber gehauſt; aber die eigentliche Chronik der Burg mit ihren Enthüllungen über die „ſchwarze Henne“ iſt verloren gegangen. Die Schuld daran trägt eine kaiſerlich königliche Feldſchneiderei, welche ähnliche deſtructive Tendenzen verfolgte wie der Khalif Omar, der die Bibliothek von Alexandrien verbrannte. Sie zerſchnitt nämlich alle vorhandenen Urkunden zu Muſtern, um den Kerntruppen der Kaiſerin Maria Thereſia die kreideweißen Uniformen anzumeſſen! Welche entſetzliche Proſa des Zopfzeitalters, welcher Mangel an allem hiſtoriſchen Sinne; wie ſpricht ſich die nichts reſpectirende Zeit der Aufklärung ſelbſt in dieſem Verfahren der öſterreichiſchen Regimentsſchneiderei aus! So darf es uns nicht wundern, wenn der alten Ritterburg das Schlimmſte widerfuhr, was ihr früher nur zur Zeit des Bauernkriegs widerfahren konnte — nämlich, daß ſie in die Hände der Bauern gerieth, indem ſie 1823 dem Meiſtbietenden zugeſchlagen wurde. Aus dieſer caudiniſchen Schmach unter dem Speere der modernen Juſtiz erlöſte ſie die Gelehrſamkeit, indem Profeſſor Büſching in Breslau ſie durch ein zugeſtandnes Nachgebot erſtand und nach Kräften für ihre Erhaltung und Wiederherſtellung wirkte. Gegenwärtig gehört ſie dem Grafen Burghaus auf Lafan und Friedland, welcher die Mittel in Händen hat, ſein Streben zur Reſtitution der intereſſanten Burg auf das erfolgreichſte durchzuführen.

Indem wir uns von der Kiensburg über Tannhauſen nach Charlottenbrunn begeben, verlaſſen wir die Eule, das düſtere Webergebirge, und begrüßen die Waldenburger Berge mit ihren Steinkohlengruben und faſhionablen Bädern.

2.

Die Waldenburger Berge.

Das Bad Charlottenbrunn liegt in einer angenehmen waldumkränzten Berggegend, theils in einem nach Tannhausen hin sich erstreckenden Thale, theils an den Hängen der Berge selbst. Sein Name stammt von seiner ersten Besitzerin her, der Freifrau Charlotte von Seherr-Thoß, welche den im Jahre 1697 von einem Hirten entdeckten Brunnen in Sandstein fassen und mit einem Brunnenhäuschen überbauen ließ. Der tannhausener Bauer, der die Quelle entdeckte, besaß industrielle Regsamkeit genug, um alsbald für die zuströmenden Fremden dicht neben ihr eine Bude zu errichten, welche den bescheidenen Anfang des spätern Marktfleckens bildete. Um den Brunnen herum gruppirte sich allmälig Haus auf Haus; auch das berühmte Kaufhaus befand sich in seiner Nähe, in welchem früher ein Senat von Leinwandkaufleuten auf erhabenem Sitze die Fabrikate der andrängenden Weber prüfte und mit ihnen um den Verkaufspreis handelte. Im Jahre 1836 ist an Stelle des Kaufhauses, das mit dem Verfalle des Leinwandhandels seine Bedeutung einbüßte, ein Badehaus mit 12 Badecabinets und Wohnungen für die Curgäste gebaut worden. Gleichzeitig entdeckte der Apotheker Dr. Weinert, eine um Charlottenbrunn

hochverdiente Persönlichkeit, dem seine Mitbürger bereits im Beinertshain ein Denkmal gesetzt, eine zweite Mineralquelle, die sogenannte Elisenquelle, und später im Jahre 1847 eine dritte dicht an der Brunnenallee vermittels Bohrversuchen und dem Abteufen eines Schachts, die Wiesenquelle. Die Hauptquelle, die in der Mitte des von hohen Roßkastanien überschatteten Ringes aus einem Porphyrfelsen hervorsprudelt, hat ein klares bläuliches Wasser mit aufsteigenden Gasbläschen, einen angenehmen und erquickenden Geschmack, und wird besonders gegen allgemeine Schwäche mit krankhaft erhöhter Sensibilität und alte Leiden, denen Blutstockungen zugrunde liegen, mit Erfolg angewendet. Rings um das Bad bieten sich eine Menge Spaziergänge und Aussichtspunkte dar, von denen besonders die Friedrichshöhe einen herrlichen Fernblick über den charlottenbrunner Thalkessel und Tannhausen nach dem Höhenzug der Eule gewährt.

Doch noch lieber besuchen wir „Garve's Ruh", wo uns das Angedenken an einen deutschen Philosophen fesselt, der sogar die Aufmerksamkeit des großen philosophischen Königs von Preußen auf sich zog, die bekanntlich den deutschen Gelehrten nur sehr ausnahmsweise zutheil wurde. Hier in Charlottenbrunn übersetzte Christian Garve im Auftrage Friedrich's des Großen Cicero's Schrift „Von den Pflichten"; hier auf diesem Plätzchen dachte er über Einsamkeit und Geselligkeit und alle jene einfachen Fragen der Lebensweisheit nach, welche die damalige Philosophie beschäftigten, die sich noch nicht in der Nacht des Absoluten verlor. Wenn wir den bleichen, hypochondrischen Cicero Schlesiens als Staffage in diese charlottenbrunner Landschaft hineinzaubern, deren Anmuth einen etwas strengen Beigeschmack hat, ganz wie die Garve'sche Philosophie: so gewinnt sie dadurch eine bestimmte geistige Physiognomie.

Von Charlottenbrunn führt uns der Weg über die Kohlen-

gebirge von Reußendorf mit ihren alten Gruben nach Waldenburg, einer Kreisſtadt von 4000 Einwohnern, welche im waldumkränzten Thalkeſſel mit ihren dampfenden Fabrikeſſen, mit deren Dampf ſich der Rauch der von Breslau heranſchnaubenden Locomotive miſcht, als der Mittelpunkt dieſer kohlen- und quellenreichen Gebirge liegt. Waldenburg hat den Ausdruck eines echten Bergſtädtchens; es iſt eine Stadt, die gleichſam das bergmänniſche Schurzfell der Steiger umgebunden hat. Ueberall wird man an Schachte und Stollen erinnert und an die unterirdiſche Thätigkeit. Hier iſt das königliche Bergamt des Fürſtenthums Schweidnitz; hier erhält man die Fahrſcheine zur Reiſe in die Unterwelt. Man ſieht es dem Städtchen und der Gegend an, daß hier gleichſam eine Lichtung in den Urwald gehauen wurde, der alle benachbarten hochanſteigenden Berge noch mit ſeinem grünen Gewande ſchmückt. Die traurliche Waldbämmerung, die rings auf allen Höhen brütet, hat etwas von friſcher, urſprünglicher Romantik; aber die moderne Induſtrie mit ihren Rauchſäulen hat ſich in allen romantiſchen Gebirgsthälern angeſiedelt und verſcheucht die ſelbſtgenugſamen Träumereien. Waldenburg iſt ein Sitz der Leinwandinduſtrie, die hier ihre beſondern Behörden, ein Leinwand- und Garnſchauamt und Bleichgericht hat. Leinwand und Kohlen — die induſtrielle Symbolik der preußiſchen Nationalfarben! In Oberwaldenburg befindet ſich die große Alberti'ſche Flachs- und Garnſpinnerei mit 40 Stühlen zu 100 und 20 Stühlen zu 50 Spindeln. Frau Alberti iſt bekanntlich eine Tochter des Dichters Ludwig Tieck, und ſo ſehen wir auch hier die Romantik in die moderne Induſtrie auslaufen. Statt der Phantaſiegeſpinnſte Flachs- und Garngeſpinnſte — das iſt die letzte romantiſche Ironie der Gegenwart! Die Thäler tragen die verhängnißvolle Signatur des Zeitgeiſtes — wer ihm entfliehen will, der flüchte ſich auf die hohen, von ihm

uneroberten Berge, auf den majeſtätiſchen Hochwald, den König und Centralpunkt der Waldenburger Berge, erſteige von Gottesberg aus ſeinen 2644 Fuß hohen Gipfel und ſehe von hier aus die waldigen Ketten und Gruppen der Berge, die Fracturſchrift der Schöpfung, zu ſeinen Füßen, die von allen Dichtern gefeierten Altäre der Natur, von denen kein induſtrieller Dampf, ſondern der urſprüngliche Weihrauch der Schöpfung zum Himmel emporſteigt!

Von den Höhen in die Tiefen! Mit unſerm Fahrſchein begeben wir uns nach Weißſtein, wo wir dicht an der Straße den Eingang in den Fuchsſtollen finden. Hier winkt uns eine unterirdiſche Waſſerfahrt, die für unvorbereitete Gemüther etwas Unheimliches hat. Wir ſteigen in lange, ſeltſam geformte Kähne; uns iſt wie den armen Seelen zu Muthe, die der berühmte Fährmann Charon über den Styx hinüberſchifft. Bei dem Schein der Grubenlichter gleitet der Kahn über die düſtere Flut. Ein leichter Regen tropft von der Decke herab; dicht an die Flut drängen ſich die Felſenwände, die faſt der ſchwankende Kahn im Vorüberfahren ſtreift. Magiſcher Glanz der Grubenlichter, wenn man einem andern Kahne begegnet! Nur an beſtimmten Begegnungsplätzen iſt ein Ausweichen möglich. Der Kahnſchiffer gibt mit Klopfen ein Zeichen, damit der entgegenſteuernde Kahn Halt mache! Noch eigenthümlicher iſt das Echo, das ein losgelaſſener Schwärmer oder der Schall eines Blasinſtruments weckt. Unter der Erde! Es ſind eigenthümliche Beethoven'ſche Phantaſien mit manchen ſchwermuthsvoll kühnen Ausweichungen, die ſich an dieſe Einſamkeit knüpfen! Dicht an der Schale, die der Menſch angeknuspert, ruhen ſeine Todten; aber in größere Tiefen ſteigt die Arbeit des Lebens hinab. Da, zur Rechten und Linken, welche Regſamkeit in den Gängen, beim Scheine der Grubenlichter! Das echte Grubenlicht iſt die menſchliche Intelligenz, welche dem Berggeiſt ſeine Schätze abgeliſtet und

erobert hat! Der Fuchsſtollen iſt 6400 Fuß lang, 7½ Fuß hoch und meiſtens nur 5 Fuß breit. Es muß einen magiſchen Eindruck gemacht haben, als im Jahre 1794 die Mitglieder der Fuchsgrubengewerkſchaft zum erſten male den Waſſerſtollen befuhren, unter dem Klange bergmänniſcher Muſik, welche das unterirdiſche Echo in den langen erhellten Räumen weckte. Draußen harrte die Menge, bis der Klang der Inſtrumente, wie eine gedämpfte Geiſtermuſik hervordringend aus der Tiefe, die Rückkehr der bergmänniſchen Schiffer verkündete, welche hinter ſich den erſten mit Steinkohlen beladenen Kahn, die erſte Beute aus dem Revier des Berggeiſtes, ans Tageslicht brachten.

Wir nähern uns jetzt den faſhionablen Bädern von europäiſchem Rufe, welche für die Breslauer auf der Schweidnitz-Freiburger Eiſenbahn erreichbar ſind, dem romantiſchen Altwaſſer und dem vornehmen Salzbrunn. Altwaſſer iſt noch ein Gebirgskind, das ſich am rauſchenden Bache, im ſchönen Schattenthale mit ſeinen hochanſteigenden Waldrändern, friedlich lagert, den Reizen der Natur hingegeben, welche hier den Mittelpunkt aller geſelligen Freuden bildet; Salzbrunn dagegen iſt die ſeiderauſchende Modedame, welche in ſtädtiſchem Putze, in flatterhafter Vergeßlichkeit der Natur, die hier mit wenig ausgeprägtem Charakter nur zur Decoration für faſhionable Komödien und Tragödien dient, ihren Vergnügungen nachgeht. Altwaſſer iſt eine träumeriſche Bergnajade; Salzbrunn eine ſtädtiſche Kokette, welche ſich zur Abwechſelung einmal den Strohhut aufſetzt, ſich in einem Bache ſpiegelt, und, ſalonmüde, auf dem Rain des Getreideſeldes oder dem Bergpfade arkadiſche Abenteuer aufſucht. In Altwaſſer iſt Poeſie der Natur, in Salzbrunn Poeſie der Geſellſchaft, dort das Waldlied und die Idylle, hier das Luſtſpiel und der Roman! Freilich, beides ſpielt ineinander, wie ja auch die beiden Bäder in fortwährendem nachbarlichen Verkehr bleiben. Der geſchwätzige, oft

heftig rauschende Polsnitzbach ist die Seele des mit schönen Anlagen geschmückten Thals von Altwasser; seine Warte die hohe Vogelkippe (1828 Fuß hoch), von welcher aus sich eine erhebende Aussicht auf das nächste Gebirgspanorama darbietet. Gegen Morgen sehen wir in die enge Schlucht, in welcher sich ein Theil des Dorfes Altwasser gegen Charlottenbrunn hinzieht. Dunkelkräftig mit wechselnden Perspectiven erheben sich hier die nahen Berge, lebhaft abstechend gegen die duftigern Umrisse der fernern Eule; gegen Süden erblicken wir die schroff abstürzenden Berge von Neuhaus mit ihrer charakteristischen Physiognomie; im Westen über den weißsteiner Feldern, welche deutlich die Signatur des Steinkohlenbergbaus tragen, die Gottesberger Höhen und den Alles überragenden Hochwald, der sich wie der Hohepriester dieser ganzen düstern Berggemeinde in die Lüfte erhebt; im Norden senkt sich der Blick über sanfte grünende Berge, welche die reizenden Geheimnisse der fürstensteiner Schluchten verbergen, in die verschwimmende Ebene Schlesiens.

Vor der stolzen Nachbarin Salzbrunn braucht sich indeß der Badeort Altwasser nicht zu schämen. Dies verdankt er vorzugsweise dem jetzigen Besitzer des Gutes, Herrn von Mucius, welcher das neue, 1833 eingeweihte Badehaus, den Gartensalon, das Schloß und die Promenadenhalle neu erbaut und für die Spaziergänge selbst unermüdlich gesorgt hat. Das jetzige stattliche Bad kann wesentlich als seine Schöpfung betrachtet werden. Unter den schattigen Linden der Allee zu wandeln, während die Musik vor dem Löwenhause ertönt und die Polsnitz in heiterer Waldlust dahinbraust: das ist ein erquickender Naturgenuß, der zu anmuthigen Träumereien ladet. Gern gedenken wir des Fortschritts der Cultur in diesem stillen Thale, seit jener Zeit, wo hier der schweidnitzer Herzog Bolko sein Scepter über die aqua antiqua schwang, oder 1646 ein Rei-

ſender die erſte, aus dem Stamme einer hohlen Eiche hervor ſprudelnde Quelle entdeckte. Außer dieſem Oberbrunnen gibt es noch ſechs andere, die alle zu den erdig-alkaliſchen Eiſenwaſſern gehören, eine ins Gelbe ſpielende Farbe und einen ſäuerlich zuſammenziehenden Geſchmack haben. Zur Trinkcur wird die Georgsquelle benutzt, die ſich durch kohlenſauern Eiſengehalt auszeichnet. Die Najade von Altwaſſer heilt und kräftigt, ähnlich wie die Bäder von Spaa und Schwalbach, ſchwache Nerven und eignet ſich ſchon deshalb in dieſer Zeit allgemeiner Nervenerſchlaffung zu einem Modebade. Wie wir in Altwaſſer vielen bleichſüchtigen Phyſiognomien begegnen, ſehnſuchtskranken Jungfrauen, ball- und arbeitmüden Jünglingen, von der modernen Hypercultur angenagten oder zerrütteten Geſtalten: ſo in Salzbrunn jenen, mit verhängnißvoller Röthe umſchriebenen Wangen, welche auf ein Bruſt- und Lungenleiden hindeuten, vielen Opfern der Tanzwuth und des Grams unglücklicher Liebe, denen man augenblicklich die angſtvolle Krankheit der zu ihrem Verderben beſchleunigten Lebensgeiſter anſieht. Glücklicherweiſe iſt, beſonders in Salzbrunn, die Flut der Geſunden und Vergnügungsſüchtigen groß genug, um den Anblick der Schwererkranken nicht allzu ſehr hervortreten zu laſſen.

Stattlich und freundlich, in ſeinem Centralpunkte faſt einer Reſidenz ähnlich, von prächtigen Carroſſen durchrollt, bevölkert mit graziöſen Salongeſtalten, die wie flatternde Modekupfer hier aus den Hauptſtädten in den Sommer hinausgeflogen, ſtreckt ſich das Dorf Salzbrunn wie ein ſtolzer Emporkömmling behaglich in ſeiner Thallehne auf Wieſen, zwiſchen Gärten, am Waldhange, an den Ufern des klaren Salzbachs, eine Meile lang hin. Sein Flor datirt nicht von allzu langer Zeit. Es verdankt ihn den Bemühungen und nachdrücklichen Hinweiſen einiger Aerzte, vorzüglich des Geheimen Medicinalraths Ebers und des Geheimen Hofraths Zemplin, der ſich auch um die

Verschönerung des Orts Verdienste erworben; ferner der Pflege seines Grundherrn, des Fürsten von Pleß, und den Besuchen der jetzt regierenden Königin von Preußen im Jahre 1834 und der Kaiserin von Rußland im Jahre 1838. Das Dorf besteht aus Neu-, Ober- und Nieder-Salzbrunn, zählt 2000 Einwohner und wird an seinem Ende von zwei nebeneinanderstehenden Kirchen, einer evangelischen und einer katholischen, geziert. Von Sorgau aus zieht es sich in einer langen Straße bis nach Weißstein, dessen letzte Häuser sich in den Schluchten des Hochwalds verlieren. Wie wir schon oben erwähnten, hat Salzbrunn einen vorzugsweise städtischen Anstrich; man kann hier auf den herrlichen Promenaden, an welche sich neue, vom Fürsten Pleß geschaffene, noch jugendlich schüchterne Anlagen bis zur Rasenmühle von Hartau reihen, in dem Theater, welches die reisende Schauspielkunst, die heimatlose Melpomene und Thalia, die Wiege mancher großen Künstler, aber oft das Lotterbett der kleinen, mit Beschlag belegt, in der Elisenhalle, im Cursaale das Leben eines städtischen Dandy führen, unbekümmert um landschaftliche Reize; denn die Natur hängt ihre sammetnen, schattigen Berglehnen, ihre düstern oder sonnigen grünen Teppiche, hier nicht wie in andern Bädern dicht vor unser Fenster hin; man kann ihr hier aus dem Wege gehen, oder sich mit den künstlich geregelten Parkpartien begnügen, was der naturfremden, blasirten Welt oft willkommen ist. Da geht der flanirende Sohn der Neuzeit mit dem koketten Lorgnon in der prächtigen Elisenhalle auf und ab, die im Jahre 1830 nach dem Muster der Colonnaden in Wiesbaden erbaut und mit einem sechssäuligen Hauptportale geschmückt ist; er beobachtet bald die ebenso beschäftigte schöne Welt draußen und neben sich, bald die Schaustellungen an den prächtigen Läden; er knüpft einen Roman mit den Augen an, den er bisweilen, aber selten mit dem Herzen weiterspinnt, einen Roman für

die Saison, der ihn mit seinen kleinen Abenteuern hinlänglich beschäftigt, mag seine Heldin nun eine russische Fürstin oder eine polnische Jüdin sein — was kümmern ihn die wenig aufdringlichen Reize der Umgegend? Er benutzt sie höchstens zu einem Rendezvous; er sucht höchstens damit seine Liebe malerisch zu drapiren, ein echter Jünger Hegel's, welcher den verlorensten Gedanken, der durch sein Hirn schwirrt, weil in ihm die geistige Freiheit lebendig ist, für werthvoller hält als Sonne, Mond und alle Fixsterne, vom Hochwald und Sattelwald gar nicht einmal zu sprechen. Zum malerischen Hintergrunde der Liebesabenteuer eignen sich indeß die Umgebungen des Bades, wie er alsbald mit kritischem Feldherrnblick entdeckt. Einer rührenden, arkadischen Schönheit huldigt sich am besten in der Schweizerei, einer Meierei des Fürsten, die mit ihren zierlichen Holzgalerien an die niedlichsten Alpenhäuschen erinnert! Es fehlt nur das Geläute der Heerdenglöckchen, der Duft aromatischer Kräuter, einige Gletscher und sonnenhelle Alpengipfel — doch das ergänzt seine Phantasie! Er sieht in der Geliebten eine schmucke kräftige Sennerin, strotzend von Gesundheit; er vergißt, daß sie in Salzbrunn das Bad gebraucht; er spielt den freien Sohn der großen Natur und huldigt ihr beim frischen Dufte der Molken. Oder eine ritterliche Schönheit mit langer Ahnenkette, deren Glieder sie wie die Ringe eines Rosenkranzes an den Fingern herzuzählen weiß! Da eignet sich der alte Annenthurm mit seiner Warte — dort weht noch die mittelalterliche Romantik! Dort auf dem Mauerwerk der Blick in das freundliche Thal! Das Burgfräulein lächelt entzückt; der Dandy nimmt eine chevalereske Miene an, spricht vom letzten fürstensteiner Turnier und flüstert von alter Minne und Frauenhuld. Oder er wandert weiter hinauf mit ihr, zwischen wogenden Getreidefeldern und blühenden Kirschbäumen nach der Wilhelmshöhe, besteigt mit ihr den Thurm

der in mittelalterlichem Stile erbauten Burg, und begeistert sich, soweit es ihm möglich, hoch auf der Zinne nicht nur für die alten Zeiten, sondern auch für die reizende Fernsicht nach den Thürmen von Breslau und der Schneekoppe!

Ist aber die Königin der Saison für romantische Waldpoesie empfänglich, so führt er sie zur Glashütte Königswald am Fuße des Hochwalds, oder in den einsamen Salzgrund, oder auf den Gipfel des Sattelwalds, wenn ihm auch die unbehagliche Naturschwelgerei den Schweiß auf die Stirn treibt und er sich mit einigen Bonmots für die tödtliche Langeweile entschädigt, welche ihm diese Bergpartien einflößen. Er muß sein sieggewohntes Lorgnon misbrauchen, um ferne Zuckerhüte von Bergen oder Kirchthurmspitzen aufzusuchen. Ihm aber scheint es so gleichgültig, ob da Berge rechts stehen oder links, kahl oder waldig, hoch oder niedrig sind, ob Buchen oder Tannen einen Hang umkränzen, ob ein Bach murmelt oder schäumt — immer dieselben Versetzstücke, nur etwas anders geschoben und gerückt — das ist das ganze Geheimniß der prahlerischen Naturschönheit!

Doch fort mit aller Blasirtheit, wenn wir uns dem herrlichen Fürstenstein nähern, diesem Schatzkästlein überraschender landschaftlicher Reize, das sich plötzlich, wie auf den Druck einer verborgenen Feder, vor unsern Augen erschließt. Kaum hat ganz Deutschland einen schönern Herrensitz als dies prächtige, den Gipfel krönende Schloß, zu dessen Füßen sich plötzlich, wie nach einem Erdbeben, die Erde zu spalten scheint, unerwartete Schluchten zu seltener Tiefe herabstürzen, aber umrauscht von majestätischen Wipfeln, malerisch durchströmt vom schäumenden Hellebach, mit erdrückenden Felsenpforten, die an die Thore von Dante's Hölle erinnern! Das Gefühl melancholischer Einsamkeit und Weltabgeschlossenheit findet keine passendere Stätte, sich zu ergehen, als diese gewaltige fürstensteiner Schlucht, durch

welche ſich der Pfad am ſteilen Berghang über Brücken und Grotten dahinzieht, während der Bach an unſerer Seite über ſein Felſenbett ſchäumt. Der ſchwindelnde Hinaufblick durch einzelne Waldlichtungen zu dem hochragenden Schloſſe gewährt uns das volle Maß der Tiefe des Abgrunds, in dem wir wandeln, und nährt alle jene Empfindungen der Schwermuth, der Skepſis, der Verzweiflung, der Verſunkenheit, welche in den Poeſien von Nikolaus Lenau ihren claſſiſchen Ausdruck gefunden haben. Hier ſpaltet eine ſenkrecht herabſtürzende Felswand das Thal, dort erhebt ſich das ſogenannte Rieſengrab zu ſchroffer ſchwindelnder Höhe. Doch die Sehnſucht nach Erlöſung aus dieſer beängſtigenden Enge, nach einer Umſchau ins Freie, nach einem Hinabblick auf Das, was ſich jetzt erdrückend über uns thürmt, muß in allen Gemüthern lebendig werden. Hierzu bieten ſich mehre Punkte dar. Zunächſt die Alte Burg, auf den Trümmern eines heidniſchen Caſtells im Jahre 1800 vom Grafen Hans Heinrich von Hochberg in mittelalterlichem Stile erbaut. Vor der Burg iſt der Turnierplatz, auf welchem im Jahre 1800 vor dem König und der Königin Luiſe ein Turnier von ſchleſiſchen Edelleuten nach den Bräuchen des Mittelalters abgehalten wurde.*) Die Burg ſelbſt erinnert uns an alle Stationen der Redwitz'ſchen Kreuzritterpoeſie; wir wandeln über die Zugbrücke, auf den Burghof, in den Familienſaal, in den Rittersaal, in das Credenzgemach, in das Prunk- und Gerichtszimmer und auf die Zinne des Thurms. Am intereſſanteſten iſt die alte Rüſtkammer, in welcher der Fürſt Pleß alle Waffen der Ritterzeit, die ſich auf ſeinen Gütern vorfanden, geſammelt hat. Dieſe gewaltigen Rüſtungen und Schwerter würden auf

*) Vergl. die ausführliche Schilderung dieſes Turniers in: Breslau und die Schleſiſchen Eiſenbahnen. Von Max Kurnick. S. 123 fg. (Brockhaus' Reiſebibliothek.)

die wenig athletischen Söhne des 19. Jahrhunderts einen niederdrückenden Eindruck machen, wenn sich nicht daneben das Feldbett Friedrich's des Großen befände, dessen Arm vielleicht kaum eine solche gigantische Waffe zu schwingen vermochte, und der dennoch der größte Krieger seines Jahrhunderts war. Bei dem Anblick dieses Feldbetts, in welchem manche Nacht vor entscheidendem Tage verträumt, mancher Rausch des Sieges verschlafen worden, fühlen wir uns, mitten im rasselnden Erze der Vorzeit, angeweht vom Hauche moderner Cultur, welche dem Geiste den Sieg über die Materie verschaffte und der Kraft des Armes eine subalterne Stellung anwies. Noch malerischer als von der Burg aus ist der Blick auf Schloß und Grund vom Luisenplatze, einem umzäunten Felsbalkon auf der östlichen, mit Parkanlagen geschmückten Bergwand. Hier sehen wir über der Nacht der tannenumrauschten Schlucht und ihrer unheimlichen Tiefe, aus welcher hier und dort das Silber des Hellebachs hervorblitzt, das majestätische Schloß sich in die hellen Lüfte erheben und dahinter einen Kranz freundlicher Hügel, während zu unserer Linken aus den rauschenden Wipfeln eines freundlichen Buchenwaldes die Alte Burg mit ihrem röthlich-grauen Gestein hervorsieht. Es ist die Magie des Contrastes, welche diesem Landschaftsbilde einen eigenthümlichen Reiz verleiht — das Schreckniß der düstern Schlucht, und droben die lichte Landschaft, die den Abgrund zu ihren Füßen nicht zu ahnen scheint!

Das fürstensteiner Schloß selbst gehört unter die großartigsten Gebäude der Provinz und zeigt in seinem mannichfachen Baustile die verschiedenartigen Einflüsse der wechselnden Herrschaft, gleichsam einen steinernen compendiarischen Abriß seiner Geschichte. Anfangs gehörte es den Herzogen von Schweidnitz, gerieth dann eine zeitlang in die Hände der Hussiten (1428 und 1429); später war es der Wohnsitz einiger

Raubritter, der Czettritze und Schellendorf, und wurde im Jahre 1583 vom König Matthias Corvinus erobert im Wege landesherrlicher Execution wider den Wegelagerer Hans von Schellendorf. Später hausten dort ungarische Söldner; seit 1509 ist es im Besitz der Grafen von Hochberg. Im Dreißigjährigen Kriege wurde das Schloß abwechselnd von den Oesterreichern und von den Schweden erobert, später die Festungswerke abgetragen, und der vordere Schloßflügel und Saal erbaut. Das Schloß macht mit seinen fünf Etagen, seinen beiden, durch ein hohes Portal verbundenen Flügeln, mit dem umfangreichen, bildgeschmückten Schloßhofe, zu dem ein zweithürmiges Thorgebäude führt, einen imposanten Eindruck. Die Hauptzierde des Innern ist der marmorne Fürstensaal, reich mit Gold und Malereien verziert. Eine prächtige Doppeltreppe führt zu ihm empor. Die sich durch drei Stockwerke zu seinen beiden Seiten hinziehenden Gemächer sind mit zahlreichen Kunstschätzen jeder Art ausgestattet. Auch findet sich hier eine große Bibliothek, Münz- und Naturaliensammlung.

Im geräumigen Saale des nahen Gasthofs wohnen wir noch einem lustigen Studentenfeste bei, erfreuen uns an den brillanten Inschriften, dem Laub- und Fahnenschmuck, den lustigen Gesängen der Jugend und kehren dann heim zu unserm comfortablen Salzbrunn und zu den Abenteuern des rauschenden Badelebens. —

Doch ein weiterer Ausflug lockt uns aus dem Kreise des Kohlengebirges hinaus in das Revier des bizarren Sandsteins — nach den wunderbaren Felsenstädten von Adersbach und Weckelsdorf, diesen Callot'schen Phantasiestücken der Natur! Ueber Waldenburg, über prächtig bewaldete Berge, durch liebliche Thäler kommen wir nach dem großen Langwaltersdorf, von wo wir durch eine Seitenschlucht nach der Kaltwasserheilanstalt Görbersdorf einen Ausflug machen.

Sie liegt im engen, von Mühlen durchrauschten Thalgrund,

den waldbewachsene Berge umgeben. Früher schwang hier allein mit Prießnitz'scher Entschlossenheit das Scepter des nassen Aesculap eine Frau, Marie von Colomb, eine leidenschaftliche Schülerin des großen Bauern von Gräfenberg und Anhängerin einer, auf Kenntnisse und Thatkraft gegründeten Frauenemancipation; jetzt hat neben ihr Dr. Böhmer die Leitung des Hauptetablissements übernommen. Wir befinden uns hier in einem traulichen Bergversteck, wo uns von allen Seiten das krystallhelle Wasser entgegenquillt. Steil und wild sind die nächsten Berge; doch wenn man sie unerschrocken erklettert, bieten sich überraschende Fernsichten nach dem fruchtbaren Böhmen dar. Der König der benachbarten Höhen ist der Heidelberg (2842 Fuß hoch), der den Hoch- und Sattelwald überragt. Man fährt durch dichtes Laubholz fast bis auf seinen Gipfel, von dem aus wir Wüstegiersdorf und die Dörfer der Eule in nächster Nähe erblicken, besonders aber bis tief in das Herz des fruchtbaren, bergumkränzten Böhmen schauen. Die Waldenburger Berge liegen zu unsern Füßen; die schlesische Ebene verschwimmt im fernen Dufte, der blaue Kamm des Riesengebirges winkt freundlich den hochstrebenden Rivalen zu!

Ueber das Städtchen Friedland, das sich vergebliche Mühe gibt, sich von seinen vielen Namensvettern zu unterscheiden, wozu es das Flüßchen Steinau, an dem es liegt, zu Hülfe nehmen muß, gelangen wir, nach geziemender Paßrevision an der Grenze, nach dem böhmischen Dorfe Adersbach, wo wir bei einem Glase Wein und einem „Backhändl" harren, bis die bleiche Scheibe des Vollmonds sich gefüllt hat, um uns auf der Wanderung durch das seltsame Felslabyrinth zu leuchten. Ohne Frage gehört es zum haut goût des Naturgenusses, für jede Landschaft die passende Beleuchtung zu wählen. Es ist nicht gleichgültig, von welchen Berghöhen man einen Sonnenaufgang oder einen Sonnenuntergang mit erlebt. Aders-

bach bei Tage iſt eine merkwürdige Sandſteinformation, Adersbach bei Nacht ein groteſk-phantaſtiſches Märchen. Welch ein wüſter Traum der Natur, welch ein ungeſchickter Geſtaltungsverſuch, welche rohe Sculptur, die an die Götterbilder der Wilden erinnert! Eine Todtenſtadt in Trümmern, von ſchlummernden Sphinxen bewacht — aber durchrauſcht von lebendigen Waſſern! Wie viele Jahrhunderte haben daran gearbeitet, dieſe Blöcke zu meiſeln, die hier, wie im Atelier eines nachläſſigen Bildhauers, wirr durcheinandergeworfen ſind! Im Scheine des Mondes glaubt man ſich hier in eine andere Planetenlandſchaft verſetzt, in ein Reich ſteinerner Schöpfungswunder, lebloſer Oede, der ſchweigenden Geburtsſtätte des künftigen Lebens. Hoffmann-Callot führe uns in dies ſeltſame Reich, das ſeine berauſchte Phantaſie, aus welcher der „Kater Murr" und die „grünen Schlänglein" hervorſprangen, in einem Winkel bei Lutter und Wegner in Berlin nicht bizarrer erſinnen konnte! Der Mond ſieht dieſe Landſchaft verwundert an, in der That ſieht ſie aus, als wäre ſie aus ihm herabgefallen, aus ſeinen ſtarren lebloſen Felsrieſen und Steingebirgen! Hören wir, was ſich die Felſenſtadt von Adersbach erzählt! Da begrüßen wir zunächſt, wie eine Vignette aus „Soll und Haben", den Zuckerhut; doch der Commis, der ſich für dies Steinſymbol begeiſtern will, vergißt, daß es auf dem Kopfe ſteht. In der That iſt ſeine Stellung eine gewagte und jongleurartige, wie es ſich für den Portier der ſeltſamen Felſenſtadt geziemt. Man fürchtet ſich, an dieſer zerbröckelnden, in den Boden geſenkten Spitze vorüberzugehen; denn oben die breite in der Luft ſchwebende Baſis droht jeden Augenblick zermalmend herabzuſinken. Nur der Forellenbach fürchtet ſich nicht und ſchlängelt ſich um ſeinen Fuß herum. Er kann uns vielleicht erzählen, welch unvordenkliche Zeiten die Natur an dieſer Spitze geſchliffen! Der Fels iſt ſeine Steinuhr; an ſeinem Zerbröckeln mißt er die Jahr

hunderte. In der That, dieser Bach ist ein munterer Wanderer, der durch die Steinwüste solange pilgert, sein frohes Liedlein singend! Folgen wir dem silbernen Ariadnefaden, den der Mond hier zu spinnen scheint, durch das Felsenthor in das Labyrinth. Da stehen die Felsen in langer Reihe, steinerne Gardisten der Schöpfung; einige scheinen berauscht und stoßen oben mit den Köpfen zusammen. Der Sonnen- und Mondenschein darf hier nicht hindurchschimmern in die hohle Gasse; unten rauscht der Bach, lichtlos, ewig kühl auch im heißen Sommer, froh aus dem düstern Keller in lichtere, erweiterte Räume, in kleine, felsumschlossene Wiesen zu entspringen. Aber welche seltsame Gestalten erheben rechts und links vom Pfade ihre Häupter im Mondenschein? Der Kapuziner braucht hier keine Bußpredigt zu halten, der Bürgermeister mit der Alongeperücke keine Anrede an den durchreisenden Landesherrn. Hier ist eine Kanzel, dort ein Galgen; hier erhebt sich sphinxartig ein Löwenkopf, dort kauert ein Mops; hier sind zwei Pauken aufgestellt, dort eine Pyramide, eine Burgruine und der 220 Fuß hohe breslauer Elisabethkirchthurm. Weiterhin treten wir in eine dunkle Grotte — alle Erinnerungen an Kalypso und Dido verschwinden vor der fröstelnden Kühle, die uns anweht! Oben verräth der hindurchschimmernde Mondenschein eine Felsenöffnung, aus welcher das Wasser des Bachs herniedersickert. Doch die melancholische Traufe verwandelt sich plötzlich in einen gewaltigen Donner, sobald der Führer die Schützen geöffnet; in dieser verdürsteten lautlosen Felsenstadt rasen auf einmal die losgelassenen Geister des Wassers; schäumend stürzt sich die Flut in das tiefe Becken zu unsern Füßen, und verwundert hören's ringsum die starren Felsen und scheinen zu erwachen vom tausendjährigen Schlaf und sich im Mondschein zu strecken! Ja, man glaubt das Schnarchen und Blasen dieser seltsamen „Felsennasen" zu hören — hier ist ein

beſſeres Aſyl für einen Walpurgisclub als ſelbſt auf dem Brocken. Wie viele leerſtehende ſeltſame Throne für ſeltſame Geiſter errichtet, ſteinerne Grimaſſen der Natur, welche im Geſichterſchneiden der Starrkrampf ergriffen hat! Immer weiter hinein in die neun Schauerklüfte, in den „finſtern Graben", der zum alten Raubſchloß führt, oder in das „Puhuthal", wo die unheimlichen Raubvögel aus allen Spalten ſchwirren, mit ihren grotesken Geſichtern die paſſendſte Staffage der grotesken Landſchaft! Widerwärtiges Gezücht! Don Juan würde ſchwanken, ob er nicht lieber den Anblick all ſeiner verlaſſenen Geliebten ertragen wolle als den dieſer Nachteulen — ſo unheimlich und unausſtehlich ſind ſie! Da lobt man den Bach, der keine Gaſtfreundſchaft übt für ſo widerwärtige Gäſte, der ſo kalt iſt, daß keine Fröſche und Kröten in ihm hauſen können, daß ſie raſch ſterben, wenn man ſie hineingethan! Wie freut man ſich in den jungen grünen Wald an der Thallehne zu treten, wo ein ſcheues Reh die Ohren ſpitzt und uns wie ein Weſen aus dem Lichtreiche Ormuzd's vorkommt, nachdem man ſolange von Ahriman's finſtern Geiſtern verfolgt wurde!

Doch zurück durch die tiefdunkeln Schluchten, vorbei an den mondverhellten Felſenwarten! Da gemahnt uns ein im Wege liegendes Felsſtück an eine alte Sage und an „Die Lichtenſteiner" des zobtener Poeten. Ein däniſcher Hauptmann flüchtete mit ſeiner Geliebten vor den Kaiſerlichen in dieſe Felſenſchluchten. Schon näherten ſich ihm die Verfolger, den wilden Hauptmann Hurka an der Spitze, als der Blitz ein ungeheures Felsſtück herabſchleuderte, das den grimmen Führer der Kaiſerlichen zur rechten Zeit erſchlug. Die Liebenden wurden darauf in dieſem ſonderbaren Naturtempel von dem Vater des Dänen eingeſegnet, welcher in ihrer Rettung einen Fingerzeig der Vorſehung erkannte; der ſteinerne Deus ex machina ſoll aber noch die Inſchrift tragen: „Hier ſtrafte Gottes Blitz

und warnte!" Ein anderer gespaltener Stein in der Felsengasse erinnert uns an zwei blonde Söhne Albions, welche ein nächtiges Gewitter in dieser Felsenstadt mit erlebten. Man denke sich die hagern Gestalten, hingestreckt auf den mosigen Felsensitz: der Eine Byron's „Childe Harold" in der Tasche, der Andere die dampfende Havanna im Munde! Der Donner kommt näher und näher — der Eine greift zu seinem Lorgnon, der Andere rückt sich die Brille zurecht! Sie wetten, ob der Blitz in den alten „Bürgermeister" oder in die „Unkeusche Jungfrau" einschlagen wird. Sie sind aufs höchste gespannt, wie vor dem Auftreten einer berühmten Tänzerin auf Drurylane, oder vor dem Beginn eines Hahnenkampfes. Endlich ist das Gewitter über ihnen — doch welch ein majestätischer unendlicher Donner, welch ein furchtbarer Lärm, gegen den alle moderne Opernmusik verschwindet. Der Donner rollt durch die Schluchten, als wenn Titanen mit losgerissenen Felsstücken Kegel schöben! Der ganze Steinwald nichts als Donner und Echo! Die unerschütterlichen Engländer fürchten für ihr Trommelfell — ihnen ist zu Muthe, als ob alle Schlachten Wellington's auf einmal um ihre Ohren brausten! Zum Ueberfluß schleudert der Blitz ein Felsstück dicht zu ihren Füßen in die Schlucht und versetzt sie vom Standpunkt ästhetischer Betrachtung in die Nähe der Gefahr! Betäubt und verstört kehren sie vom Genusse dieser adersbacher Fels-Symphonie zurück und geloben sich feierlich, trotz des billigen Entrée, niemals wieder ein Concert in diesem Concertsaale mit anzuhören. Wir aber wollen die Nymphe Echo nicht bei ihren mänadischen Rasereien belauschen, sondern uns damit begnügen, auf der Wiese am Echostein eine Flinte abfeuern und ein Waldhorn blasen zu hören, worauf die verzauberte Felsenstadt mit langnachrollenden, stets erneuerten Klängen antwortet. Dies Echo ist verpachtet und bringt ohne Frage mehr ein als ein Morgen dieses aders-

bacher Felsbodens, der durch keine Rodearbeit oder Drainage fruchtbringend gemacht werden kann.

Wie es indeß allen Berühmtheiten geht, so ergeht es auch Adersbach, das, abgesehen von einer ähnlichen Felsenstadt in Spanien bei Anteguera, trotz der Heuscheuer und ähnlichen benachbarten Formationen des phantasievollen Quadersandsteins, bisher keinen Rivalen von Bedeutung zu fürchten brauchte. Jetzt ersteht ihm in nächster Nähe — dank der leidigen Concurrenz — ein gefürchteter Nebenbuhler. Weckelsdorf mit seinem Felsentheater macht Adersbach den Rang streitig. Es läßt seine steinernen Kinder taufen; sie haben interessantere Namen und Physiognomien. Statt der Nonne finden wir hier die Harrende Braut, statt des Löwenkopfes den Tigerkopf, statt der Pauken die Riesenharfe, statt des Mopses einen Dompropst, statt des Bürgermeisters ein Wickelkind! Wir finden hier Löwenkeller, Teufelsbrücken, Jungfernstiege, Wolfsschluchten, Dianenbäder, ja selbst Statuen, wie die Statue des heiligen Antonius. In der That ist Weckelsdorf noch formenreicher, grandioser; eine verbesserte Ausgabe von Adersbach. Adersbach hat nur enge Gassen, Weckelsdorf große Plätze. Gleich der Eintritt ist großartiger. Der Thränenstein, ein mächtiger Felsblock, von dem beständig das Wasser herunterfließt, steht gleichsam Schildwache vor der Felsenburg. Gleich darauf sehen wir die über den Abgrund geschleuderten Felsen, eine Riesenbrücke, unter welcher der Bach in stürmischer Hast dahinbraust. Was aber Weckelsdorf vor Adersbach voraus hat, ist besonders sein großes Felsparterre, sein Domplatz, sein Münster. Das erstere macht in der That den Eindruck einer erhabenen Einsamkeit. Rings die hochragende Felsrotunde, welche den Sonnenstrahlen wehrt, den tiefen dunkeln Raum mit seiner urweltlichen Stille zu erhellen. An Felsen klebt die Sennerhütte, ein Schweizerhäuschen, das mit seinem rothen Dache aus dem kärglichen Grün hervorsieht. Noch öder und wüster ist

der große Domplatz mit der Felsenkirche und ihrer kegelförmigen Kuppel, der Todtengasse und Todtengruft, zu welcher die Grenze des ewigen Schnees herabgestiegen zu sein scheint, indem seine klafterhohen Massen hier nicht einmal im heißesten Sommer schmelzen. Man glaubt sich hier an den Pol versetzt; es fehlt nur die mitternächtige Sonne. Weiterhin betreten wir das sogenannte Münster, das auch den Namen der Münzkirche führt, weil eine Bande von Falschmünzern einst in seinen heiligen Hallen ihr Wesen trieb; beiläufig nicht die einzigen Falschmünzer, die in den heiligen Domen eine Stätte gefunden haben. Die gothische Spitzbogenarchitektonik dieses durch keinen Dombauverein vollendeten Naturdoms macht in der That einen imposanten Eindruck, der allerdings durch das Spiel der darin aufgestellten großen Orgel nicht erhöht wird.

Von diesen bizarren Felsenstädten kehren wir nach Salzbrunn zurück, um bald unsere Wanderschaft in das schlesische Hoch- und Riesengebirge anzutreten.

3.

Das Riesengebirge.

Wir nahen uns dem majestätischen Kamme, der Garde des Schlesischen Gebirges, wenn wir über Freiburg und Landeshut den Weg nach Schmiedeberg einschlagen. Freiburg selbst mit seinen 5000 Einwohnern, einem Kalksteinbruche und der großen Kramsta'schen Fabrik ist ein Bergstädtchen, das durch die Breslauer Eisenbahn und die nahen Bäder in Flor gekommen ist und von sich sprechen macht — eine Berühmtheit aus zweiter Hand. Auf der Straße nach Landeshut besuchen wir noch eine Lieblingspartie der Salzbrunner, den malerischen Zeisgrund mit den Trümmern des alten Zeiskenschlosses, welche Buchen und Ahorn festhalten und zu der aus dem Thale Stufen emporführen. Die Geschichte dieser Burg ist fast dieselbe wie die Geschichte der meisten schlesischen Burgen aus diesen Bergen. Anfangs gehörten sie den Herzogen von Schweidnitz; im Dreißigjährigen Kriege — oder Hussitenkriege — werden sie zerstört; später hausen dort Räuberbanden, oder sie finden einen vermögenden Besitzer, der sie im Stile der gothischen Aesthetik renoviren läßt. Daß ein Herr Nikolaus von Czettritz aus den Händen der Schweden in einem bedeckten Schweinetrog von seinen Dienern gerettet wurde und aus Dankbarkeit dafür

in Hohenfriedberg eine Kirche gründete, ist das bemerkenswertheste Abenteuer aus der Geschichte der Burg. Viel interessanter ist der nahe Liskateich, in dessen tiefen Fluten sich bisweilen die schöne Liska badet, die als ein Opfer unglücklicher Liebe sich einst in ihn gestürzt. Dieser schönen Liska kann man's nicht übelnehmen, daß sie so wenig der holden Prinzessin Ilse gleicht, die den Glücklichen, der sie beim Bade belauscht, in ihre unterirdischen Zauberhallen führt. Die schöne Liska, die sich vergebens ihre Migräne und ihre unsterbliche Herzkrankheit in den Fluten des Teichs fortzubaden sucht, ist eine gallige Prüde, welche Jedem, der sie im Badecostüm erblickt, furchtbare Rache schwört! Und in der That ergeht es dem Unglücklichen schlimmer als einst dem lydischen Kandaules, der für den Anblick der badenden Königin doch blos damit bestraft wurde, daß er ihren Gatten tödten und sie heirathen mußte. Ueberlassen wir die unglückliche Liska ihrem einsamen Groll, folgen wir der Straße, die uns durch große Dörfer nach Landeshut führt, einer Stadt, die im Dreißigjährigen und im Siebenjährigen Kriege eine nicht unbedeutende Rolle gespielt hat und am bekanntesten ist durch das Gefecht, welches hier am 23. Juni 1760 stattfand. Der ritterliche Fouqué wurde hier von der österreichischen Uebermacht, nachdem er anfangs die Schanzen der Feinde erstürmt, zurückgedrängt und geschlagen und gerieth selbst, mit dem Pferde stürzend, in Gefangenschaft. Beim Anblick der schwarzweißen Chausséeschlagbäume trösten wir uns heutzutage über diesen Unfall. Doch der Gedanke an den Alten Fritz und seinen siegreichen Krückstock begleitet uns auf dem ganzen Wege, besonders wenn wir uns mühsam den Landeshuter Berg auf Preußens höchster Kunststraße hinaufschleppen lassen, durch Pferde, deren Vorältern, um mit Heine zu sprechen, gewiß schon im Paradiese verbotenen Hafer gefressen haben. Der große König wußte

was er that, als er Schlesien eroberte. Dort auf dem Hügel rief er aus: „Es gibt nur Ein Schlesien!“ Jeder stimmt in diesen begeisterten Ausruf ein, wenn er plötzlich das Riesenpanorama des schlesischen Hochgebirges vor sich liegen sieht! Es war ein außerordentlich glücklicher Gedanke, dies Schlesien zu erobern — was auch der wiener Hofkriegsrath dazu sagen mochte. Der steil hinabfallende Weg führt uns nach der Cyklopenstadt **Schmiedeberg**, in der es schon im Jahre 1148 Eisenhämmer gab und vortreffliche Sensen, Sicheln, Messer, Donnerbüchsen gefertigt wurden. Jetzt hat der Bergbau und die Schmiedearbeit aufgehört und der minder lärmenden, friedlichen Fabrikation der Leinwand und des Tabacks Platz gemacht. Auch die alten rußigen Schmiedeberger sind verschwunden; man begegnet selten einer Schönheit, die man für einen Sprößling der alten Cyklopen halten könnte; das ist jetzt Alles auf den modernsten Badehorizont visirt. Ein Steinbild am Thurme der katholischen Hauptkirche, welches einen kinderverschlingenden Molochskopf darstellt, erinnert noch etwas an die alten uncivilisirten Zeiten.

Auf dem Wege von Schmiedeberg nach Hirschberg und Warmbrunn können wir einige der reizendsten Punkte besuchen, welche auch von den warmbrunner Badegästen als beliebtestes Ziel kleiner Ausflüge betrachtet werden. Da ist zunächst **Buchwald** mit dem schönsten Park des Gebirges, das geschmackvollste und herrlichste Observatorium der hohen Bergriesen. Seine 40 Teiche hält es wie kleine Taschenspiegel dem Gebirge entgegen, und allabendlich im Sommer wirft die Schneekoppe ihren Schatten in jenen Teich, der dem Badehause zunächst liegt. Wenn das Wasser mit Recht für das Auge der Landschaft gehalten wird, so sind diese Teiche die hell aufgeschlagenen Augen des malerischen Parks, den die Kunst mit den feinsten Anlagen, die Natur mit den schönsten Fernsichten

ausgestattet hat. Das künstliche Mittelalter, das der 1815 verstorbene Graf Reden in diese herrlichen Baumgruppen hineingezaubert, der Wartthurm und die nahe, im Gebüsch verborgene Ruine Kesselsburg, die alterthümliche Abtei, die sich vom düstern Fichtenwalde freundlich abhebt, die Eremitagen u. s. w. — das Alles ist so geschmackvoll in den grünen Rahmen der Natur eingefügt, daß es einen überaus anmuthigen Eindruck macht und auch nicht an die babylonische Geschmacksverwirrung erinnert, die in manchen Parken alle erdenklichen Baustile zusammenhäuft. Nur der Pavillon, den der Graf im Jahre 1804 für seine Gemahlin bauen ließ, trägt einen andern Charakter. In seinen mit Marmor geschmückten Seitencabineten befindet sich eine Sammlung deutscher Classiker — ein seltener Schmuck in den Schlössern des schlesischen Adels, der zum großen Theil seinen Lesebedarf aus den Leihbibliotheken entnimmt, während in England jeder Farmer die namhaften ältern und neuern Schriftsteller, die seiner Nation zum Ruhme gereichen, erb- und eigenthümlich besitzt und eine gewählte Bibliothek auch dem einfachsten Hausstande zur Zierde gereicht. Denselben Sinn für literarische Verdienste bekundete Graf Reden, indem er dem schlesischen Historiker Klöber in einer abgelegenen Felsengrotte ein, mit einer sinnvollen Inschrift versehenes Denkmal errichten ließ.

Weiter seitab liegt Fischbach mit seinem vielthürmigen Templerschlosse am Fuße der steilen Falkenberge. Das schön eingerichtete Schloß mit dem geschmackvollen Garten gehörte dem Prinzen Wilhelm († 1851), dem Onkel des Königs. Das Dorf Fischbach harrt noch auf seinen Messias, der komischerweise ein goldener Esel ist. Dieser soll sich im Innern des nahen Kittnerberges befinden, und sobald er entdeckt worden ist, wird sich das ehrgeizige Dorf Fischbach in eine Stadt verwandeln! Dies eigenthümliche schlesische Fabelwesen, der

goldene Esel, ist ein recht passendes Symbol für die stolzen Träume vieler Sterblichen! Im fischbacher Park befindet sich eine allegorische Statue jenes genialen preußischen Prinzen Louis Ferdinand, der in Berlin der Mittelpunkt der schöngeistigen Welt, der Held einer theils blasirten, theils von der Sehnsucht nach Thaten verzehrten Zeit war, selbst aber aus einem Hamlet sich in einen Fortinbras verwandelte und als erstes bedeutsames Opfer des Kriegs ruhmvoll bei Saalfeld im Jahre 1806 fiel. Die beiden granitenen Zwillingsberge, die sich hinter Fischbach erheben, machen sich durch ihre scharf ausgeprägte Physiognomie und ihr düsteres Gewand von Nadelholz weithin bemerkbar. Auf dem Gipfel des Falkenbergs, zu dem man auf einer Felstreppe hinansteigt und den seit 1832 ein großes eisernes Kreuz schmückt, genießt man eine weite und schöne Aussicht über den ganzen hirschberger Thalkessel. Vom einfachen Schweizerhäuschen am Fuße des Falkenbergs aus gelangt man zum Felsenthurm des Hängesteins und zum Mariannenfelsen, den ein schwerer gußeiserner Löwe aus dem Atelier des berühmten Bildhauers Rauch ziert. Dreiviertelmeilen östlich von hier liegt das Volzenschloß, im Gebüsch versteckt hervorragend auf granitner Felsmasse. Nur das Eingangsthor ist noch gut erhalten, der halbzerfallene Thurm etwa 60 Fuß hoch. Die Hussiten haben diese Burg öfter belagert, die Schweden unter Torstenson sie im Jahre 1643 in Brand gesteckt. Noch zeigt man das Fenster, aus welchem die nordischen Krieger einen katholischen Priester in den Abgrund stürzten. Wenn sein Geist, wie die Sage geht, noch immer ruhelos umherwandelt, so wird er sich über den heitern Jahrmarkt wundern, der am dritten Pfingstfeiertage auf dem großen Burgplatz stattfindet, wo statt des ritterlichen Waffenlärms die Stimme der ehrbaren Kupferberger und Kupferbergerinnen ertönt, von deren Bergwerk jetzt nicht viel mehr besteht als von der alten Burg — einige schwache Ueberreste!

Der eigentliche Herrschersitz des warmbrunner Thalkessels ist Erdmannsdorf mit dem prächtigen Königsschlosse und der Tiroler-Colonie, einer der Glanzpunkte der schlesischen Gebirgsgegenden. Das Schloß gehörte früher dem Feldmarschall Gneisenau. Hier wohnte der Mann mit dem stillen klugen Feldherrngeiste, in dem die klaren Umrisse der Schlachten lebten, welche die Energie eines Blücher so glücklich in Scene gesetzt! Beide Generale sind die Dioskuren des echten preußischen Geistes — der schöpferischen Intelligenz und der energischen Thatkraft. Klares und festes Wollen, von keiner Sophistik angenagt — das ist das Zeichen, unter dem das alte Preußen, das Preußen der Befreiungskriege und schon früher das Preußen Friedrich's des Großen gesiegt! Solche patriotische Erinnerungen geziemen an einem Königssitze, dessen nächster Umkreis vielfache Spuren der staatsmännischen Intelligenz trägt, welcher Preußen seine Größe verdankt. Denn neben dem malerischen Schlosse, das der verstorbene König seinem Feldmarschall abgekauft und der jetzige König nach den Plänen des berühmten Architekten Schinkel verschönern ließ, erheben sich die großartigen Gebäude einer Spinn- und Webefabrik der Seehandlung, eines Instituts von weitgreifendstem Einfluß auf die Belebung der preußischen Industrie und des preußischen Handels, und weiterhin, im Thale zerstreut, die hölzernen Hütten der Zillerthaler, der Tiroler, die wegen ihres Glaubens auswanderten und hier ein Asyl fanden, welches uns an die reichbelohnte Gastfreundschaft erinnert, die Preußens Fürsten stets gewerbfleißigen Ausländern zutheil werden ließen. Die Zillerthaler in ihrer malerischen Sonntagstracht bilden eine nicht unfreundliche Staffage der Landschaft, welche durch das saubere Dorf selbst, durch die im schweizer Stile ausgeführten Beamtenwohnungen und Wirthschaftsgebäude und durch die eigenthümliche Kirche einen arkadischen Anstrich gewinnt. Freilich, das Alles würde wol einen charak-

teriſtiſchen, aber doch nur ſchwächlichen Eindruck machen, wenn ſich nicht hinter der ſaubern Idylle die mächtigen Berge erhöben, wie eine majeſtätiſche Hymne der Natur, die auf zum Himmel ſtrebt.

Wir können von Erdmannsdorf aus über das große Dorf Lomnitz, das ſich durch die ſchönſte Orgel des Gebirges auszeichnet, Hirſchberg erreichen, ziehen es aber vor, über Stohnsdorf in den faſhionablen Mittelpunkt dieſes Hochthals, nach Warmbrunn zu wandern. In Stohnsdorf herrſcht der Studentengott Gambrinus; man kann ſich hier in den ſeltenſten und kräftigſten Bieren berauſchen. Einige Gläſer des engliſchen Ale, und man iſt ganz in der Stimmung, den komiſchen Krauskopf, den Prudelberg, nach Verdienſt zu würdigen! Der ſeltſame granitene Felſenkegel bietet auffallende Felsbildungen dar, er iſt ein Kehricht von Granitblöcken, das hier irgendeine Erdrevolution zuſammengeſchüttet. Von der berühmteſten ſeiner Grotten, der Riſchmannshöhle, aus hat man eine herrliche Ausſicht auf das Rieſengebirge und das Hirſchberger Thal. Hier lebte und wirkte am Anfange des 17. Jahrhunderts der berühmte Prophet Riſchmann, der zwar weder zu den großen noch zu den kleinen Propheten gehört, aber doch ſeinerzeit viel von ſich ſprechen machte. Er konnte weder leſen noch ſchreiben, ja verſtummte bisweilen tagelang — dann kam der Geiſt über ihn, und war es auch nur der neckiſche Geiſt Rübezahl, der vom Rieſengebirge aus ihn überſchattete, oder der ſtohnsdorfer Gambrinus, der die Korke ſprengte und einen Geſtaltennebel von luſtig ſchäumenden Berggeiſterchen um den Swedenborg des Prudelbergs aufſteigen ließ. Doch wir wollen ſeinem Angedenken nicht Unrecht thun; es iſt im Gegentheile bekannt, daß Faſten die Prophetengabe ſtärkt, ſowie es auch, nach einer alten deutſchen Sage, den dichteriſchen Genius kräftigen ſoll. Riſchmann war jedenfalls eine obiſch-ſenſible Natur

und würde im Dunkelzimmer des Freiherrn von Reichenbach die wunderbarsten Lichterscheinungen erblickt haben. Seine Weissagungen sollen zum Theil in der Kirche von Lomnitz niedergelegt und aufbewahrt sein. Das Volk verehrt noch seinen Propheten, und in der That soll er bisweilen einen merkwürdigen Zusammenhang mit dem Naturgeiste des Gebirges an den Tag gelegt haben, wie z. B. durch seine Prophezeiung vom Stillstande des Zackenbaches, die nachher in Erfüllung gegangen ist, ein Naturereigniß, das sich im Jahre 1811 wiederholt hat. Von den Verheißungen aber, die bisher noch unerfüllt geblieben sind, erwartet das Volk mit Bestimmtheit, daß die Zukunft ihnen Recht geben werde — und auch darin theilt Herr Rischmann dasselbe Loos mit allen Sehern der Erde, deren visionäre Wechsel, nach der Ansicht der Gläubigen, erst ein künftiges Jahrhundert acceptiren wird. Wer noch den Stangenberg besteigen will, der erfreut sich auf der vom Fürsten Heinrich Reuß erbauten Heinrichsburg einer lohnenden Aussicht. Wen aber vielleicht das Stohnsdorfer Bier auf den naheliegenden Gedanken gebracht hat, über den Schwerpunkt der Körper und die Theorie des Gleichgewichts einige Studien zu machen, der versäume nicht, im Dorfe selbst den Pfropfberg zu besteigen und die beiden Steine zu besichtigen, von denen der obere so weit hinüberragend auf dem untern ruht, daß man jeden Augenblick glaubt, er müsse herunterstürzen! Dennoch behauptet er sich seit Jahrhunderten in seiner gewagten Stellung, ein tröstlicher Anblick für manche halbtrunkene Söhne des Gambrinus und manche gewiegte Staatsmänner. Freuen wir uns über die commentgetreuen Söhne des Biergottes, die sich bisweilen, wenn sie weiter gen Warmbrunn wandern, nach Stohnsdorf, diesem classischen Patronat ihres Schutzheiligen, umsehen! Dann scheint ihnen der Prudelberg lustig mit seiner krausen Perücke zu wackeln, oder

er kommt ihnen gar wie eine große Pudelmütze vor, die sich der selig entschlummerte Gott Gambrinus über die Ohren gezogen! Bald verträumen sie selbst ihren Rausch in irgendeinem „Adler" oder „Löwen" der gefeierten Königin des Hochgebirges, des quellenreichen Warmbrunn, und erwachen erst, wenn sie die Promenadenmusik zu den nüchternen Abenteuern eines Morgenspazierganges einladet.

Warmbrunn ist der Salon des Hochgebirges für die Sommersaison, der Mittelpunkt des ganzen geselligen Lebens, die Hauptstation für alle Bergwanderer! Hinter sich die hohen Warten der Gebirge und ihre großartigen Perspectiven, liegt es stattlich an den Ufern des Zackens mit hellschimmernden Gebäuden, von denen besonders das Schloß des Reichsgrafen Schaffgotsch hervorragt, dem, nächst Gott, dem Könige und Rübezahl, fast das ganze Riesengebirge gehört. Das Bad nimmt, mit Salzbrunn und Landeck, unter den schlesischen Bädern in geselliger Beziehung den ersten Rang ein; ja es übertrifft seine Nebenbuhler durch seine stolze Lage dicht an den Pforten des herrlichsten Naturtempels, den das nördliche Deutschland aufzuweisen hat. Auch an Eleganz der Gebäude braucht es keinen Vergleich zu scheuen. Auf dem Promenadenplatze neben dem Schlosse befindet sich das Theater, welches der jetzige Reichsgraf 1835 erbauen ließ und wo in geschmackvollen Räumen die fahrenden Schüler der Thalia ihre Vorstellungen geben. Dicht daran stößt die Galerie, ein Gesellschaftshaus, wo sich die Badegäste zu Musik und Ball, zu Spiel und Conversation versammeln. Im Cursaal, an den man angefangen hat eine Colonnade anzubauen, werden in der Regel Concerte abgehalten. Besonders sehenswerth ist auch die Kirche zu St.-Johann dem Täufer mit der früher zu Grüssau gehörigen Cistercienserpropstei, welche vom Stammvater der Grafen Schaffgotsch, Gotthard Schaf, im Jahre 1403 gestiftet worden ist. Hier

befindet sich die große gräfliche Bibliothek von 50,000 Bänden, die aus dem hermsdorfer Schlosse hierhergebracht worden ist. Sie enthält eine Menge chinesischer, arabischer und hebräischer Handschriften und mancherlei manuscriptliche Quellen für die schlesische Geschichte. Auch sieht man hier die Porträts zweier Methusalem, von denen der eine 163, der andere 172 Jahre alt geworden ist, außerdem den Hut des Herzogs Bolko I. und ein noch interessanteres Inventarstück, den kostbaren türkischen Säbel, den der Polenkönig Sobieski, der Befreier Wiens, bei jenem denkwürdigen Ereigniß erbeutete, ferner vortreffliche Naturalien-, Landkarten- und Münzsammlungen. Der industrielle Marktflecken hat 3000 Einwohner, von denen ein großer Theil dem Gewerke des Dichters Hans Sachs angehört, andere Bleicher und Schleierweber sind, noch andere in Glas- und Steinschneiderei, in Papparbeiten und Kienholzwaaren Vortreffliches leisten. Man findet hier reizende Mooslandschaften mit Ruinen von Baumrinde, ebenso Moccosteine, in denen die Natur selbst mit geschickter Hand niedliche Zeichnungen ausgeführt hat.

Zur Zeit, als es in diesem Hochthale noch Urwald und in Schweidnitz weder Commandanten noch Offiziere vom Platz, sondern Herzoge gab, wurde auf der Jagd die warme Quelle entdeckt, in welcher man die verfolgten Hirsche sich baden sah. Der Herzog Boleslaw erbaute hier dem heiligen Johannes dem Täufer eine Kapelle — und am Johannistage ergoß sich ein Strom von kranken Gläubigen zu dieser Heilquelle. Die Aebte und Prälaten der Cistercienser von Grüssau erwarben sich Verdienste um die Fassung und den Ueberbau der Quelle. Es bestehen jetzt mehre Badeanstalten, das gräfliche oder große Bad, das kleine oder Propsteibad, an welches im Jahre 1824 das für Arme bestimmte Leopoldsbad, der warmbrunner Bethesdateich, angebaut wurde. Außerdem ließ Graf Schaffgotsch

im Jahre 1853 eine Wannenbadeanſtalt über der neuen Quelle errichten. Die warmbrunner Schwefelquellen ſind, nächſt denen von Baden bei Wien und Aachen, die berühmteſten in Deutſchland und heilen Gicht, Rheumatismus, Lähmungen, Hautausſchläge und andere höchſt misliebige Lazaruskrankheiten. Hier begegnet man nicht bleichen Jungfrauen wie in Salzbrunn oder Altwaſſer, dagegen manchen Veteranen des Bacchus, denen ſich der Thyrſus in einen Krückſtock verwandelt hat, oder Jünglingen, denen Gott Amor eine Grube gegraben.

Die Umgebungen Warmbrunns übertreffen die aller andern ſchleſiſchen Bäder an Großartigkeit und Mannichfaltigkeit landſchaftlicher Reize. Von den benachbarten Bergen, dem Schulzenberg, dem Weirichsberg, dem Popelberg bei Gotſchdorf bieten ſich die verſchiedenartigſten Anſichten des großen Gebirgspanoramas dar. Wir beſuchen zunächſt die maleriſch gelegene Stadt Hirſchberg am Bober und Zacken, eine der bedeutendſten Gebirgsſtädte mit 8000 Einwohnern, im vorigen Jahrhundert Hauptſitz der ſchleſiſchen Schleierweberei und des Schleierhandels, heutzutage Sitz der Muſen und einer künſtlichen Weinfabrik. Was den Schleierhandel betrifft, ſo liegt er jetzt ſehr danieder, wie dies in einer Zeit der „Enthüllungen" nicht anders möglich iſt. Man will heutzutage Alles „entſchleiert" ſehen, die Wahrheit und die Schönheit — da können die Schleierfabriken nicht im Flor ſtehen wie damals, wo der hirſchberger Bürgermeiſter Flode für ſeine großen Verdienſte um den ſchleſiſchen Schleierhandel vom Kaiſer in den Adelsſtand erhoben wurde. Was die Muſen betrifft, welche ſeit den Zeiten eines Lohenſtein, Hofmannswaldau und Gryphius in Schleſien minder heimiſch ſind und erſt in neueſter Zeit dorthin zurückzukehren ſcheinen, ſo finden ſie in Hirſchberg einen Helikon mit dem Dreifuße des Apollo, dem Tartarus,

den Elyseischen Feldern, mit vielen Tempeln und den reizendsten Aussichten. Auch eine Bildsäule Friedrich's des Großen, dem die deutsche Muse freilich wenig zu danken hat, befindet sich hier. In persona scheinen sich indeß die Musen bisjetzt in Hirschberg selten eingefunden zu haben — es müßten denn die Arbeiten der dortigen Gymnasialschüler darüber andere Auskunft ertheilen. Ein außerordentlich zeitgemäßes Institut dagegen ist die Häusler'sche Fabrik in der Burgvorstadt, wo aus dem vaterländischen Gewächse des Grünebergers Champagner, Ungarwein und einige andere Weine bereitet werden. Welch ein Triumph des Menschengeistes, welcher der Natur ihre berauschendsten Geheimnisse abgelernt hat! Wie hebt es den deutschen Nationalstolz, sich so unabhängig zu machen von allen fremden Einflüssen, und aus dem schüchternen Kind der schlesischen Sonne einen heißblütigen Magyaren oder einen lustig schäumenden Franzosen großzuziehen. Das letztere Kunststück, das mit den Elsässern noch immer nicht gelungen, gelingt hier mit dem Grüneberger! Trinken wir ein Glas dieses vaterländischen Proteus auf dem Cavalierberge — und fürchten wir nicht zur nächtigen Stunde die Geister der Gehängten, aus jener grauen Vorzeit, wo dieser Berg, nur mit Moos und Heidekraut bewachsen, einen Galgen trug! Mag auch die große Birke dort oben im Mondschein unheimlich flüstern — wir sehen vom hohen Geländer herab auf grüne, freundliche Anlagen in der Nähe, auf die malerische Stadt und die Flußwiesen, wo der Mondschein hell auf den Leinwandbleichen schimmert, ostwärts bis Schmiedeberg, südwärts auf den hohen Kamm des Riesengebirgs, wo Rübezahl auf silbernen Wölkchen reitet! Wie ist es indeß zugegangen, daß dieser unehrliche Berg gleichsam in den Adelsstand erhoben und zum Cavalierberg wurde? Er hat sich, wie die Geschichte erzählt, im Kriege hervorgethan. Das Regiment Hessen-Philippsthal lag hier 1778—79 in den

Winterquartieren, und sein Oberst, von Favrat, ließ Schanzen anlegen, um sich gegen Ueberfälle zu schützen, und den Galgen aus dem Bereiche des Kriegslagers entfernen. Nachdem der Berg so ehrlich gemacht worden, wurde er später durch mannichfache Anlagen verschönert. Auf dem Hausberge bei Hirschberg findet man noch Graben und Mauerwerk, die Reste der ehemaligen Burg, welche 1433 von den Hirschbergern zerstört wurde, aus Furcht, sie möchte den Hussiten zum Herde ihrer Räubereien dienen. In den verschütteten Burgkellern sollen noch große Schätze vergraben sein, zu denen einmal ein hirschberger Haarkünstler, Namens Kilian, den Zutritt gefunden. Er füllte zwei mal seinen Puderbeutel mit Gold und Juwelen, doch das dritte mal fand man seine Leiche zerschmettert in der Felsenspalte.

Von den Gebäuden der Stadt ist neben dem Rathhause, in welchem man noch ein lebensgroßes, wenig schmeichelhaftes Holzbild des polnischen Herzogs Boleslaw III. zeigt, dem Hirschberg die Rechte einer Stadt verdankt, die evangelische Kirche, eine sogenannte Gnadenkirche, sehenswerth. Der Schwedenkönig Karl XII. hatte auf seiner denkwürdigen Spazierfahrt nach Sachsen die Bedrückungen der schlesischen Protestanten kennen lernen und ihnen im Altranstädter Frieden größere Religionsfreiheit ausgewirkt. Infolge dessen erhielten sie die Erlaubniß, noch sechs Kirchen zu bauen, welche man Gnadenkirchen nannte. Die Gnade des Kaisers Joseph I. wurde indeß etwas theuer aufgewogen, denn die Stadt mußte dafür ein Geschenk von 3000 Thalern und ein Darlehn von 100,000 Gulden an den kaiserlichen Hof bezahlen. Der Bau der Kirche selbst wurde in Kreuzesform und, vielleicht aus Huldigung für den ritterlichen Schwedenkönig, nach dem Muster der stockholmer Kirche aufgeführt. Die Kirche ist in akustischer Beziehung vortrefflich gebaut, indem die innere Wölbung der

Kuppel ein gutes Sprachgewölbe abgibt. Die Decke der mitten in der Kirche befindlichen Kanzel war früher von oben herab durch eine eiserne Stange befestigt, die man indeß später mit blauer Seide umwand; denn sie hatte sich einmal als zu guter Blitzleiter bewiesen, indem ein Blitz, an ihr herabgleitend, den Prediger Adolf mitten in seiner Predigt tödtete. Der Kirchhof zeichnet sich durch einige schöne Denkmäler aus, welche sogar die Aufmerksamkeit Friedrich's des Großen auf sich gezogen haben.

Nächst Hirschberg, der industriellen Stadt, lockt den warmbrunner Badegast in gleicher Nähe die romantische Burg Kynast, die sich auf einem mit Fichten gekrönten Granitberg (1800 Fuß hoch) in der Nähe von Hermsdorf erhebt. Von diesem Orte aus ersteigt man den Kynast auf einem bequemen Fußpfad, der wechselnde Aussichten von immer gesteigerter Schönheit bietet. Links im Gebüsch erhebt sich der Hohle Stein, von welchem aus man einen romantischen Blick in das Zackenthal genießt; höher hinauf die Wachtsteine, bei denen früher ein Thurm den Aufgang auf die Burg sperrte. Mit Trommelschlag werden wir begrüßt, wenn wir durch das alte Wachthaus auf den freien Burgplatz treten. Wir besichtigen zunächst die Ueberreste der Kapelle, des Trinksaals, und mehre Gemächer, das Burgverließ, die Pulverkammer, die Brunnen u. s. w., dann besteigen wir den Thurm, zu welchem eine bequeme Wendeltreppe in die Höhe führt. Hier oben bietet sich eine ebenso großartige wie reizende Aussicht dar. Das weite Hirschberger Thal und die Gegend von Schmiedeberg vertreten die Regionen der Anmuth, das hochansteigende Riesengebirge in imposanter Ruhe die der Würde. Im Süden stürzt jäh zwischen dem Felsen von Kynast und dem dicht bewaldeten Herdberge die wilde Höllenschlucht herab, ein Asyl schauerlicher Fels- und Waldromantik, wo man das granitene Skelet

des Gebirges klar zutage liegen ſieht. An dieſer ſüdlichen freien Zwingermauer lohnt es ſich, ein weithallendes Echo zu wecken. Auch bemerkt man hier zwei Niſchen, Wahrzeichen der alten heidniſchen Germanen, Felſenkeſſel, in denen ſie ihren Göttern opferten. Um dieſe ſchönſte Burgwarte des Rieſengebirges hat die Sage einige anmuthige dichteriſche Kränze geſchlungen:

Es tönt Muſik und Becherklang
Die Hallen hindurch und Feſtgeſang!

Der Knappe hoch auf der Zinne ſteht,
Sein blondes Haar im Winde weht!

Wie feurig blitzt ſeines Auges Strahl,
Zu den Sternen erhebt er den Pokal:

„O ſpiegelt in der kryſtall'nen Flut,
Ihr ew'gen Sterne, die reine Glut!

„Doch iſt kein himmliſches Gebild
So hold wie ſie, ſo rein und mild!

„Und jauchzend ruf' ich's zum Himmelszelt:
Lang lebe das ſchönſte Weib der Welt!"

Es zittert wie trunken des Mondes Schein,
Es fallen die ſchmetternden Hörner ein —

Das Echo erwacht in der düſtern Kluft
Und Fels zum Felſen es weiter ruft.

Zu den ſilbernen Wölkchen im Mondenſtrahl,
Dem duft'gen Thron des Rübezahl!

Doch fragend ruft der Zecher Kreis:
O Knappe, wem gilt ſo hoher Preis?

Der wirft in die Lüfte ſein Barett:
„Ich liebe, ich liebe Eliſabeth!

„Es liegt mir ewig tief im Sinn
Von Liegnitz die stolze Herzogin."

Ein Blick voll trunk'ner Begeisterung,
Und dann von den Zinnen ein kühner Sprung.

Und liegt sein Gebein in der Schlucht zerschellt —
Er hat's bekannt vor aller Welt;

Er hat's gejauchzt in die Sternennacht,
Was hier und dort ihn selig macht.

Noch bekannter und häufig von Dichtern, z. B. von Rückert, benutzt ist die Sage vom Ritt um den Kynast und vom übermüthigen Burgfräulein Kunigunde, welche in ihrer Pointe an den Schiller'schen „Handschuh" erinnert. Kunigunde, von kühnen Freiern umworben, versprach, nur Demjenigen ihre Hand zu geben, welcher die äußere schmale Burgmauer mit Muth und Gewandtheit umreiten würde. Bei diesem Prämienconcurs der Liebe brechen einige kühne Ritter die Hälse. Entweder fehlte ihren Pferden die Renz'sche Dressur, oder sie selbst verloren beim schwindelnden Blick in die furchtbare Tiefe die Geistesgegenwart. Das stolze Burgfräulein triumphirte; denn nichts hat zu allen Zeiten den Schönen mehr geschmeichelt, als wenn die Männer für sie ihr Leben einsetzten und opferten. Kalt hatte die Turandot vom Kynast den Untergang ihrer Freier mit angesehen. Da kam ein stattlicher Herr aus fernem Lande, der durch seine Liebenswürdigkeit, ehe er den Ritt versuchte, zuerst das Herz des Schloßfräuleins zu gewinnen wußte. Mit Zagen und Bangen sah sie dem gefährlichen Wagestück entgegen; doch ihre Ehre verlangte, daß sie jetzt nicht dem Drang ihres Herzens nachgab, daß sie ihre Hand nur dem Sieger reichte, der das Wagniß glücklich durchgeführt! Mit klopfendem Herzen, mit schwindelndem Blicke sah sie Roß und Reiter

auf der ſchmalen Mauer neben dem ſteilen Abgrund, und ihr war es zu Muthe, als träfe der Huf des Rößleins bei jedem Tritt ihr Herz. Sie ſchließt die Augen und öffnet ſie wieder, angſtvoll, ins Leere zu ſtarren, Roß und Reiter nicht mehr zu erblicken; doch — unglaublich! Geiſterhaft ſicher ſchwebt das Bild, ihr Schreck, ihre Angſt, ihr Entzücken, vor ihren Augen, immer weiter vorrückend in der gefährlichen Runde; vorſichtig hebt das Rößlein den Huf und ſetzt ihn nieder; feſt, ohne Schwindel blickt der Reiter, als ritte er auf offener Bahn zum Turniere! Endlich, nur kurz iſt noch der Raum zum Ziel! Wie ſchrecklich, ſollt' er noch jetzt in den Abgrund ſtürzen! Doch nein — er hat den Mauerrand umritten; er ſtreichelt mit dankbarer Hand ſein Pferd; er ſteigt aus dem Bügel! Triumph! Entgegenfliegt ihm die Entzückte, auf den Lippen das Lächeln des Beifalls, der Liebe! Doch er weiſt ſie kalt zurück; er fodert von ihr das Leben der drei Brüder, die der blutige Abgrund verſchlungen, die ſie ihrem herzloſen Stolze geopfert. Dann verläßt er die Burg mit kaltem Gruß; doch die Tiefgekränkte mit der heißen unerwiderten Leidenſchaft kann die Schmach nicht ertragen und ſtürzt ſich ſelbſt von den Zinnen der Burg in den verhängnißvollen Abgrund.

Eine dritte Sage vom Kynaſt knüpft ſich an das tragiſche Schickſal des Freiherrn Hans Ulrich von Schaffgotſch. Einer ſeiner Freunde, der evangeliſche Prediger Thieme in Obergiersdorf, der in die Geheimniſſe der Aſtrologie eingeweiht war, hatte ihm das Horoſkop geſtellt, er werde durch ein kaltes Eiſen ſterben. Das behagte dem Freiherrn übel trotz ſeines Unglaubens; doch um ſich in ſeiner Skepſis zu beſtärken, zugleich aber die Kunſt des Freundes auf die Probe zu ſtellen, ſchickte er dieſem ein Lamm aus einer benachbarten Heerde mit genaueſter Angabe ſeiner Geburtszeit. Der Nativitätsſteller verkündete, dies Lamm werde vom Wolf gefreſſen

werden. Triumphirend bittet der Freiherr den Prediger zu Tisch, nachdem er Befehl ertheilt, das Lamm zu schlachten und zu braten. Er freut sich schon darauf, durch diesen Lammbraten den Astrologen zu beschämen und die unheimliche Angst vor dem eigenen Geschicke durch den Anblick und Genuß dieses Opferlamms der Aufklärung zu verscheuchen. Da stürzt der Küchenjunge herein und meldet, der alte, zahme Wolf, der seit langer Zeit zur Zufriedenheit der Herrschaft und der Köche als Bratenwender fungire, habe plötzlich eine Anwandlung von Raubsucht und hungeriger Gier verspürt und das Lamm am Spieße gefressen! Dem Freiherrn fällt die Gabel, mit der er wohlgefällig spielte, aus der Hand; er greift nach dem Halse, als fühlte er dort schon das kalte Eisen! Nicht lange darauf wird er nach Regensburg vor das kaiserliche Gericht geladen, des Abfalls vom Glauben der Väter und des Einverständnisses mit den Schweden beschuldigt und im Jahre 1634 enthauptet.

Noch erzählt die Sage von einem Ritter, der hoch oben im Thurm gefangen saß und den seine Frau befreite, indem sie ihm ein Brot zukommen ließ, in welchem eine Feile und ein Seil verborgen war. Der Ritter durchfeilte das Kerkergitter, ließ sich am Seile herab und entkam so glücklich aus der Gefangenschaft.

Der Kynast war schon im Jahre 1278 ein Jagdschloß und wurde um 1292 vom Herzog Bolko I. von Schweidnitz in eine Festung verwandelt. Diese Festung schenkte der Kaiser Karl IV. 1377 dem tapfern Gotthard Schaf (Gotsche Schoff) zum Lohn für seine heldenmüthigen Thaten bei der Belagerung von Erfurt. Damals geschah es auch, daß der Kaiser auf dem Schlachtfelde dem wackern Degen dankend die Hand reichen wollte; doch dieser wischte vorher die blutbefleckte an der blanken Rüstung ab. Deshalb soll ihm der Kaiser zum

Schafe, das er bereits in ſeinem Wappen führte, noch dieſe vier rothen Streifen zuertheilt haben. Der Kynaſt iſt, trotz einiger ſchüchternen Verſuche von Tataren und Huſſiten, niemals erobert worden. Seine Annalen ſind indeß vom großen Brande von 1674 verzehrt worden. Da ſchlug der Blitz zündend in den hohen Thurm und eine Menge von Koſtbarkeiten, welche damals vor den Schweden in die feſte Burg geflüchtet waren, wurden ein Raub der Flammen.

Andere Partien von Warmbrunn aus führen uns nach dem Hainfall, ein Fall über eine 24 Fuß hohe Felswand, welchen das Rothwaſſer bildet, deſſen Herkunft für zarte Ohren verletzend iſt, denn es kommt vom Luderſtein herab; und nach der St.-Annenkapelle, wo man zur Abwechſelung von Gräberſteinen, die mit Geländern verſehen ſind, den Anblick des Warmbrunner Thals genießt. Am intereſſanteſten iſt das Bauerndorf Brückenberg mit der uralten norwegiſchen Kirche Wang, der am höchſten gelegenen Kirche Preußens (2430 Fuß hoch). Dieſe Kirche iſt im Sommer 1842 auf Befehl des Königs hierhertransportirt worden; die Hauptthür und einige Pfeiler im Innern ſind von echter, altſkandinaviſcher Herkunft. Alles Andere iſt mit großer Kunſt bis ins Kleinſte hinein den uralten Bauwerken des Nordens nachgeahmt. So legt dieſe Kirche, hoch an den Hängen der Rieſenberge, mit ihrem ſteinernen Glockenthurm, der durch einen kurzen Gang mit der Kirche verbunden iſt, mit ihren ſaubern Schul- und Predigerhäuſern Zeugniß ab, ſowol für den frommen Sinn der Zeit, indem ſich hier in der Berggemeinde ſchon Miſſionen zur Bekehrung der Heiden gebildet haben, als auch für die Vielſeitigkeit des modernen Kunſtgeſchmacks, der jeden Bauſtil zu würdigen und ihm eine Stätte zu bereiten weiß. Dieſe Kirche iſt eine kunſthiſtoriſche Studie, eine antiquariſche Curioſität im großen Bergmuſeum des Rübezahl! Wenn

Bruckenberg durch sie für Theologen und antiquarische Forscher ein nicht unbedeutendes Interesse gewonnen hat, so muß das benachbarte Dorf Krummhübel für Mediciner von Interesse sein, indem sich hier eine ganze pharmaceutische Facultät angesiedelt zu haben scheint. So wenig sich Rübezahl, der Sage nach, in seinen Kräutergärten von fremden Sammlern wirthschaften läßt, so rebellisch und keck dringen die Krummhübler in sein Reich, die kühnsten Kräutersammler und Wurzelmänner des Gebirges, um aus der geraubten Beute Elixire und Magentropfen zu bereiten. Ganz Krummhübel ist ein großes, aber keinesfalls privilegirtes Laboratorium, jedes Häuschen eine besondere Officin. Zwei prager Studenten der Medicin, die im Jahre 1700 wegen eines Duells verwiesen worden, fanden hier im Lomnitzthal eine Zufluchtsstätte und lehrten aus Dankbarkeit den Bewohnern des Dorfs nicht nur jene Salomonische Weisheit, welche alle Pflanzen von der stolzen Ceder bis zum bescheidenen Ysop kennt, sondern auch die Kunst, aus ihnen heilkräftige Mittel und Tränke zu bereiten. Freilich müssen diese begeisterten Jünger des Aesculap auf das Recht verzichten, ihre Kunst in ihrem ganzen Umfange zum Heil der Menschheit auszuüben, und sich darauf beschränken, mit ihren Arzneien Handel zu treiben.

Nach diesen Ausflügen in die Vorberge rüsten wir uns endlich, über den ganzen Kamm des Riesengebirges dahinzuwandern und seine höchsten Gipfel zu ersteigen. Da gilt es wie Nikolaus Lenau den düstern Freund Hypochonder am Fuße der Berge zu beerdigen und mit freiem frischen Sinn in das Reich des neckischen Rübezahl und seine Geheimnisse zu dringen. Ein Student, ein berliner Doctor und ein Engländer bilden die durch Zufall zusammengewürfelte Reisegesellschaft, welche die große Tour übers Gebirge unternimmt. Noch vor der Morgenmusik verlassen wir Warmbrunn; in Dämmerung liegen

noch die Thäler, aber die Höhen ſind ſchon ahnungsvoll und freundlich erhellt! Vorüber an der düſtern Burg der Kunigunde, die ſeitwärts unheimlich aus der Dämmerung ragt! Wir kommen nach dem großen ſtattlichen Petersdorf — zu früh für das gute Bier und die muntern Forellen, und wandern immer weiter, den ſchäumenden Zacken entlang, am Preller'ſchen Vitriolwerk vorüber — das Große Rad mit den Schneegrubenrändern bildet den majeſtätiſchen Hintergrund der Morgenlandſchaft! Wo das friſchduftige Laubholz auf die Wieſe die ſchüchternen Schatten der Frühe wirft: da zeigt ſich mitten im Zacken das Königsbad, eine ſteinerne Wanne, ausgeſpült von den Wogen des Zackens. Der König Friedrich Wilhelm III. ſoll ſich im Jahre 1801 in dieſer Felſenwanne gebadet haben. Alsbald fuhr auch der Engländer aus den Kleidern und wir hörten weiterwandernd nur wie er in der kosmopolitiſchen Tracht des Paradieſes, im Waſſer plätſchernd, ſeine Nationalhymne ſang: „God save the king!" Wir überließen ihn ſeinen loyalen Gefühlen und beſuchten inzwiſchen den faſhionablen Kochelfall, bis zu welchem ſich eine Reihe grotesker Felsbilder zieht. Es ſcheint dies ein Lieblingsſpaziergang Rübezahl's zu ſein, denn man findet hier nicht nur ſeinen Weinkeller und ſein Schilderhaus, ſondern auch ſeine Fußſtapfen im Felſenbett der Kochel. Im ſchönen Laubwald hört man ſchon von fern den über die Felswand rauſchenden Bach. Auf einem Felſenſtück unten im tiefen Becken, welches der trichterförmige Waſſerfall bildet, läßt er ſich am beſten überſehen. Der junge Student war entzückt vom wunderbaren Farbenſchimmer des Falls, der im Strahle der Morgenſonne in einen Regen von Edelſteinen zu zerſtäuben ſcheint und in der ſchattigen Waldeinſamkeit, in der Umhegung von düſtern Tannen und hellen Buchen einen maleriſchen Eindruck macht. Der kritiſche Berliner tadelte dagegen den Fall, indem die Trichter-

form durchaus nicht den ästhetischen Ansprüchen genüge, die man an einen seinem Begriff entsprechenden Wasserfall machen müsse. Das gebe dem Fall etwas Unnatürliches, Gezwungenes, Beengendes, und da er überdies eine zeitlang gespannt werden müsse, um überhaupt auf die Netzhaut und das Trommelfell zu wirken, indem er sonst nur ein klägliches Gesicker und Gerieſel sei: so mache der gute Kochel auf ihn nur den Eindruck eines Virtuosen, der zum Vergnügen der warmbrunner Curgäste auf Verlangen einige Sprünge machte. Auch der Engländer, der inzwischen eingetroffen und, dessen blonde Haare noch vom Königsbade trieften, war mit dem Kochelfall nicht zufrieden und fand auch die Höhe von 30—35 Fuß für eine berühmte Cascade nicht anständig genug. Das nahgelegene Schreibershau ist ein Dorf, das mit seinen Polypenarmen in alle Thäler und Schluchten des Gebirges hineingreift, ein großes, weitzerstreutes Dorf ohne eigentlichen Mittelpunkt. Diese behäbige Ausbreitung von vier Meilen gefiel dem Engländer, welcher der Centralisation abgeneigt ist, während der Berliner nicht genug die Uebelstände und die Zeitverschwendung beklagen konnte, die mit dieser Ausdehnung verbunden sind. Er nannte ein solches Dorf ein unorganisches Häusergewächs und beklagte den armen Gerichtsboten, der drei Tage von einem Ende des Dorfs bis zum andern laufen muß. Doch welche Industrie in diesen Gebirgsthälern! Eine Glasschleiferei an der andern! Auch musikalische Instrumente werden fabricirt, Violinen und Geigen, allerdings nicht für Paganini, Ole Bull und Ernst, sondern für die bescheidenen Ansprüche einer Bauernhochzeit! Die Josephinenhütte, in welcher fast nur böhmische Arbeiter beschäftigt sind, ist eine der sehenswürdigsten Glashütten, deren Fabrikate keine Concurrenz zu scheuen brauchen. Sie liegt malerisch im Zackenthal, rings umgeben von hochgeschichteten Holzhaufen wie ein Hamster bei seinem Futter-

vorrath. In der That gehört diese Hütte zu den beweglichen; man könnte sie eine „fliegende Glashütte" nennen, denn seit ihrer Gründung im Jahre 1617 soll sie bereits sieben mal dem Holzstande nachgerückt worden sein. Von Schreibershau lockt uns zunächst der Hochstein (2803 Fuß hoch), ein herrlicher, vielbesuchter Aussichtspunkt, eine Gruppe zerrissener Felsmassen auf dem Gipfel des Schwarzen Berges, wo uns eine freundliche Baude zur Rast einladet. Hier sehen wir den hohen Riesenkamm uns gegenüber, das stille Thal zu unsern Füßen und weithin auf die Höhen und in die Schluchten des Isergebirges, dessen Felsenschwelle wir betreten haben.

Da es uns an Zeit gebricht, das nahe Flinsberg, die Tafelfichte und die Städte des Isergebirges zu besuchen, so lauschten wir mit einer gewissen Andacht auf die Offenbarungen des Engländers, die dieser aus einigen Führern durch das Sudetengebirge schöpfte. Er liebte es als gründlicher Reisender, jedem Aussichtspunkte durch eine Fülle von Notizen über Alles, was der Blick nur erreichen konnte, eine höhere wissenschaftliche Bedeutung zu geben. Das Bad Flinsberg verdankt seinen Namen dem Hauptgotte der lausitzer Wenden, Flins, von dessen Eigenschaften im „Sudetenführer" weiter nichts bemerkt war, der sich aber wol vorzugsweise mit Donnern und Blitzen beschäftigt haben mag. Ein mächtiger Quarzblock auf dem nahen Kemnitzkamm trägt noch seinen Namen: der Weiße Flins. Das Dorf Flinsberg hat gegen 1600 Einwohner und vier salinische Stahlquellen, deren Ruf in letzter Zeit im Wachsen ist. Die älteste Quelle, der Heilige Brunnen, wird zum Trinken benutzt, hat hellbläuliches Wasser, einen säuerlichen Geschmack und durch seine Kohlensäure etwas Berauschendes, weshalb ihn die Bauern der Umgegend auch den Bierbrunnen nennen. Die andern Brunnen werden als Bäder benutzt. Flinsberg hat anmuthige Anlagen und stattliche

Brunnen- und Badehäuser, wie es sich für ein Damenbad paßt. Die Umgebungen bieten anmuthige Partien in das obere Queisthal, zum Weißen Flins und zum Grünen Hirten, nach dem Butterfaßberg, nach dem Städtchen Friedeberg und Greifenberg, dem anmuthigen Bad Liebwerda, ja man kann auch von hier aus einem Bilde des großen Kriegsfürsten Wallenstein auf seinem alten berühmten Bergschloß Friedland einen Besuch abstatten. Zu einer größern lohnenden Bergpartie ladet die Tafelfichte ein, deren Gipfel (3546 Fuß hoch) eine weite, etwas sumpfige Ebene bildet. Der Blick tief nach Böhmen hinein, und nach Sachsen bis zum Lilien- und Königstein, in die weiten Ebenen der Lausitz, als deren Warte der äußerste Ausläufer des Gebirges, die Landskrone bei Görlitz emporragt, gibt dieser Aussicht von der Tafelfichte einen eigenthümlichen Reiz.

Wir begnügten uns indessen mit dem mehr heimatlichen Fernblick, welchen der Hochstein in das schöne Schlesien gewährt, und stiegen dann den Berg hinunter nach Schreibershau, um von dort aus den Fall des Zackens zu besuchen. Es ist zwar eigentlich nicht der Zacken, sondern der Zackerle, ein Seitenbach, welcher diesen Fall bildet; doch der Zacken hat diesen Ruhm einmal für sich usurpirt und prunkt mit dieser Leistung seines kleinen Vetters. In der That ist der Zackenfall, zu welchem man auf einem Waldweg mit manchem lohnenden Rückblick gelangt, imposanter als der Kochelfall, obwol er auch nur im Frühling, wenn der schmelzende Schnee vom Reifträger und dem Hochgebirge seine Fluten nährt, ohne künstliche Spannung, in gewaltigem Strom in den tiefen Felskessel hinuntertobt. Zur Zeit der Badesaison gibt der Zackerle wie der Kochel nur Gastrollen auf das Begehren der Reisenden, obgleich sein Wassersturz sowol wie die ganze Scenerie ringsum viel großartiger sind. Man übersieht zunächst das

Naturschauspiel von einem umzäumten Felsenvorsprung. Der Kessel, in welchen das Wasser sich über zwei Felsenterrassen herunterstürzt, ist über 80 Fuß tief und rings von schroff ansteigenden Granitmauern eingerahmt. Unten im Kessel selbst, zu welchem man auf einer Treppe hinabsteigt, macht der Katarakt noch einen bedeutendern Eindruck, indem man hier, umsprüht von den Wassernebeln, vom Dunst der zerstiebenden Fluten, über sich den gewaltigen Donner der wild herunterstürzenden Wellen, in der tiefen Dunkelheit der Schlucht gleichsam unter dem Bann dieses tosenden Naturgeistes mit allen Sinnen gefangen ist. Hinter dem untersten Bogen, den der Zackerle macht, befindet sich eine Felsenkammer, das Goldloch genannt, wo früher einmal Gold gesucht worden sein soll. Aus dieser Felsgrotte hinter der Flut bläst der Wächter die Schalmei — man glaubt die elegischen Klagen einer vom wilden Wassergeist gefangenen Schönen zu hören, welche vom Getöse des Sturzes meistens verschlungen werden und nur selten ein verlorenes Echo wecken! Den Reiz dieser Illusion zerstörte unser Engländer, welcher auf dem glatten Gestein, unbekümmert um den Luftdruck der Wassermasse, dem Wächter auf dem gefahrvollen Wege nachkletterte, um die Nymphe zu besuchen, die er wahrscheinlich dort vermuthete. Bei dieser kühnen Entdeckungsreise glitt er mehrfach aus, und wurde nur durch die Geistesgegenwart des Wächters vor dem Loose des bekannten Führers Sigmund Zeidler bewahrt, der in den Kessel herabstürzte, zum Glück aber noch von einigen Holzschlägern errettet wurde. Der Sohn Albions hätte in jenem Felsloche gewiß gern eine bizarre Einsiedelei etablirt und dem Gott Rübezahl hinter seinen schäumenden Fluten einen Altar errichtet, wenn ihn nicht das allzu einförmige und betäubende Getöse rasch von dieser Byronsgrille geheilt hätte.

Hinter dem Zackenfall steigen wir nun das eigentliche Hoch-

gebirge hinan und nähern uns den ſchleſiſchen Alpenlandſchaften. Immer kleiner und kümmerlicher werden die Bäume, und über ihrer Rinde wuchert die Flechte, eine wärmende Hülle für den lang andauernden Winter. Bald verſchwinden die Fichten ganz — und es beginnt das Reich der Alpenwieſen und der Bauden, jene oberſte Region des Gebirges, deren Einförmigkeit nur durch baumloſe Felslandſchaften, vor allem aber durch den entzückenden Blick auf die Welt zu den Füßen des Wanderers unterbrochen wird. Schon begann der Student zu declamiren:

Auf den Bergen iſt Freiheit, der Hauch der Grüfte
Steigt nicht empor in das Reich der Lüfte!
Die Welt iſt vollkommen überall,
Wo der Menſch nicht hinkommt mit ſeiner Qual!

Der Berliner unterließ nicht, den letzten ſchlechten Reim zu rügen, und klagte dabei über Ermüdung, der Engländer blätterte im Steigen in ſeinem Reiſebuche, nicht ohne hier und dort über einen Baumknorren zu ſtolpern oder in die Aeſte eines verächtlichen Knieholzes zu gerathen. Er ſuchte nach der nächſten Merkwürdigkeit, da die Gegend ihm bedenklich öde und langweilig zu werden anfing. Glücklicherweiſe gewährte die neue Schleſiſche Baude den Ermüdeten Erquickung. Die Bauden ſind die Sennerhütten des Schleſiſchen Gebirges, hochgelegen auf ſeinem Kamm und an ſeinen Lehnen in der baumloſen Wieſenlandſchaft. Menſch und Vieh wohnt hier friedlich und paradieſiſch unter Einem Dache zuſammen; denn das Vieh in einen beſondern Stall zu ſperren geſtattet der Winter nicht, der jeden Verkehr durch ſeine hochgethürmten Schneemaſſen faſt unmöglich macht. Jede Baude hat zwei Zimmer, ein größeres, in welchem der Ofen ſteht, der im Sommer und Winter geheizt wird und an dem die junge Nachkommenſchaft

der Baudenbewohner die nackten Glieder wärmt, und ein kleineres. Nach der Bergſeite hin iſt der Milchkeller gelegen, durch welchen friſches Quellwaſſer hindurchgeleitet wird, um die Erzeugniſſe der vierbeinigen Hausgenoſſen immer friſch zu erhalten. Das lange Schindeldach der Baude geht tief herab und auch die Seitenwände ſind durch Schindeln gegen Froſt und Sturm geſchützt. Die Sennerbauden ſind leichter gefügt, luftige Aſyle der hohen Milchwirthſchaft! Da läuten die Heerden ringsum auf den Wieſen; ehe die Sonne aufflammt über das weite Schleſien, klirrt ſchon der Eimer der ſonngebräunten Melkerin, welche mit frohem Liede das ſteigende Geſtirn begrüßt. Noch ſchöner aber wenn die Gewitter ſich tummeln zu den Füßen des Hirten, Blitze züngeln um die tiefergelegenen Fichtenwälder, die Donner ſich brechen in den Schluchten der ſteilen Gebirgslehnen! Ganz anders die eingeſchneite Baudenidylle im Winter! Da kauert die ganze Familie am warmen Ofen im halben Winterſchlaf; die Großmama nickt im Schlafe, das Knäblein ſpielt mit der Ziege; der Hausherr ſchilt auf den Sturm, der den Schnee über die Berge wirbelt, und auf die Magd, welcher der letzte Käſe mislungen; das Töchterlein aber träumt vom braunen Baudenjüngling dort am andern Hang des Gebirges; auch ſeine Hütte iſt verſchneit: er ſitzt einſam am Ofen und raucht die thönerne Pfeife und denkt an ſie, und ihre Gedanken und Träume begegnen ſich: „O ſchenk' es uns, Gott Rübezahl, zuſammen eingeſchneit zu ſein den langen lieben Winter hindurch! Da mag's draußen toben und wirbeln — wir merken es nicht! Und klopft der Frühling an mit ſeinen grünen Fingerchen und hebt er vom Schindeldach des Winters ſchwere Laſt — nur ungern reiben wir uns die Augen und treten hinaus in die große weite Welt, um wieder mit Andern zu leben; denn wir waren ſo ſelig, allein unterm Schnee begraben." Doch wenn der Sturm

nicht den Schnee in Wirbeln treibt, da kommt mit dem Heiligen Christ der seltene Besuch! Durch den Dachgiebel seiner Hütte tritt der Geliebte hinaus; mit Schneereifen und Fußeisen wandelt er über die Schneefelder und glatten Berghänge; zu seinen Füßen donnern Schnee- und Eismassen die Lehnen hinunter; nur die Schneeamsel und das Schneehuhn grüßen den einsamen Wanderer! Glücklich erreicht er das Ziel, von der Liebe belohnt! Und nun plaudern sie zusammen bei einem Gläschen Schmuggelwein vom nächsten 24. Juni, dem Tage des Viehaustriebs, an dem sich das junge Volk scherzend mit Wasser begießt; denn dann, wenn alle Glöckchen läuten auf den weiten Triften des Gebirges, dann läuten sie auch die Hochzeit der schmucken Sennerin ein!

Diese Bilder waren gleichsam die Arabesken der großen Milchschüssel, aus welcher wir in der Schlesischen Baude zur weitern Wanderung uns erquickten. Den nahen Reifträger (4154 Fuß hoch) mit seinen reifartigen Felsbildungen und der Aussicht in das Zacken- und Kochelthal und nach Warmbrunn hin zu besuchen, fehlte es uns an Zeit; denn wir wollten noch heute der Elbnajade unsere Aufwartung machen. Unser Weg führt uns an den Veilchensteinen vorüber, einer jener Granitgruppen, die wir auf dem ganzen Kamme wiederfinden. Der Engländer recitirte aus dem besonders für Naturforscher interessanten „Handbuch" von Scharenberg (S. 169): „Diese Gruppen sind, geognostisch betrachtet, die Reste des früher viel höher emporragenden Gebirges, dessen bloßgelegtes Gestein durch die Kraft des Wassers, der Atmosphäre und des Wechsels der Temperatur allmälig verwitterte und, vom Wasser unterspült, in sich zusammensank. Daraus erklärt sich auch der Zustand der Elbwiesen und der Gebirgslehne, an welcher wir jetzt rechts zu den Quellen des Elbseifen hinabsteigen. Denn die ganze sehr langsam abfallende Fläche besteht, wie

wir an ihrer Oſtſeite am deutlichſten ſehen können, aus lauter zertrümmerten Felsblöcken, die je nach der Localität mit einer dünnen Humusdecke belegt ſind oder frei zutage ſtehen und ſich von den größern, über den Kamm hervorragenden Felsmaſſen nur durch ihre Größe unterſcheiden. Die Spuren der Verwitterung treten überall deutlich hervor, die fleiſchrothe Farbe des Feldſpaths verwandelt ſich in ein röthliches Grau oder Grauweiß, das Gefüge lockert ſich auf, und das Geſtein zerfällt entweder in Sand, oder beim Vorwiegen des Feldſpaths in Porzellanerde. Wo aber das aus der Atmoſphäre niedergeſchlagene Waſſer unten in den undurchdringlichen Felſen keinen Abzug findet, da entſtehen auf den nur wenig geneigten Lehnen oder ebenen Flächen des Kammes weite Moorgründe, die, mit Knieholz bedeckt, dem verirrten Wanderer gefährlich werden können. Sie ſind die unverſiegbaren Reſervoire für die Bewäſſerung des tiefer gelegenen Landes, denn ſelbſt in dem trockenſten Sommer verſiegen ſie nicht.“ Die Elbwieſe, der wir uns näherten, iſt ein ſolches Reſervoir für einen der größten Flüſſe Deutſchlands, ein Reſervoir, aus welchem nicht nur die Elbe, ſondern auch unſere Stiefeln ſchöpften, als wir uns der Hauptquelle, die ſich ſchon von fern durch zwei halbzertrümmerte ſteinerne Monumente ankündigt, näherten! Hier alſo können wir dem herrlichen deutſchen Strome Grüße mitgeben an das anmuthige Elbflorenz, an die großartige Hanſeſtadt mit ihrem halbengliſchen Leben und ihren halbengliſchen Beefſteaks, bis an die ferne deutſche Nordſee! Doch die Kritik zerſtört alle Illuſionen! Unſer Engländer hatte ſchon eine begeiſterte Poſitur angenommen, um den Elbſtrom feierlich zu begrüßen, welcher, nächſt dem Rhein, die meiſten Söhne Albions auf ſeinem Rücken trägt; denn Hamburg iſt eine große Colonie, wo der britiſche Kaufmann ſich heimiſch fühlt, und Dresden das Hauptabſteigequartier im Herzen Deutſchlands

für die kunſtſinnigen und naturbegeiſterten Lords! Da wollte es ein unglücklicher Zufall, daß unſer Brite im Handbuch die unerfreuliche Entdeckung machte, dieſe Quellen des Elbſeifen ſeien nicht die Quellen der Elbe, ſondern dieſe ſeien dicht an der Schneekoppe oberhalb der Wieſenbaude zu ſuchen, wo das Weißwaſſer entſpringt, das dem Elbſeifen an Waſſermenge bei ihrer Vereinigung überlegen iſt! Ein ſkeptiſcher Blick auf die Quelle und die Monumente — all ihre Reize waren verſchwunden, nichts übriggeblieben als eine langweilige ſumpfige Wieſe! O dieſe deutſche kritiſche Gelehrſamkeit! Nicht nur die römiſchen Könige und die großen Religionsſtifter macht ſie zu mythiſchen Perſonen, ſondern auch den Ruhm harmloſer Bäche taſtet ſie an, die von hochgeſtellten Perſonen beſucht und durch Monumente verherrlicht werden! Der kritiſche Berliner, der alle Traditionen zerſtört ſehen wollte und vom Lichte der Aufklärung ſprach, war alsbald mit dem naſerümpfenden Briten einverſtanden, und nur wir Andern nahmen die Partei des Elbſeifen, deſſen durch lange Tradition geheiligte Verdienſte um die Verſchönerung Dresdens und Hamburgs wir nicht ſchmälern laſſen wollten.

Mag das Weißwaſſer eine größere Waſſermenge halten — der Elbſeifen hat ſie vielleicht früher gehabt, und mindeſtens bilden beide zuſammen die Elbe, wie die Fulda und Werra die Weſer! Das übermüthige Weißwaſſer kommt aus dem dunkeln Teufelsgrund und hüpft leichtſinnig von einer kleinen Cascade zur andern; der Elbſeifen aber zerſplittert ſich nicht, wie es einem ernſten, deutſchen Strom ſchon bei ſeinen Anfängen zukommt, ſondern er bildet den einen großen Elbfall, den bedeutendſten von den Katarakten des Rieſengebirges, welcher ſich in mehren Abſätzen von einer Höhe von 200 Fuß herunterſtürzt, wogend und ziſchend, von einem Felſen in zwei Strahlen getheilt, die aber der Wind wieder in einen

einzigen Staubregen zusammenschüttet! Keine Buchen und Tannen neigen sich hier anmuthig schattend über die schäumende Flut — nichts zeigt sich ringsum als Granitgerölle, wüste Trümmer der Schöpfung, und der unmuthig tosende Bach scheint mit Hast die Felsenerde verlassen zu wollen! Dann pilgert er weiter durch hochromantische Schluchten und Gründe mit engen, bedrückenden Felsen, baumlosem Urgestein der Erde, bis sein Thal sich freundlicher weitet, den schattenlosen Lauf kühlender Schatten der Bäume erquickt, die ersten Ansiedelungen der Menschen seine Ufer schmücken und das freundliche Städtchen Hohenelbe mit schönem Thurm und einigen stattlichen Gebäuden als erste lebensvolle Wächterin an der Wiege des wachsenden Flusses steht!

Wir verlassen die Urne des Stromgottes, durch die feuchte Wiese watend, über welche die kritisch ernüchterten Reisegefährten in unaufhörliche Klagen ausbrechen! Selbst der Elbfall hatte für ihr pedantisches Gewissen allen Reiz verloren; denn dieser Name schien ihnen eine Anmaßung, und eine Naturschönheit, die sich gleichsam nicht polizeilich legitimiren konnte, machte keinen Eindruck auf sie. Wir wanderten über oft steilansteigende Bergwiesen weiter, um noch vor sinkender Nacht das freundliche Grubenhäuschen zu erreichen, in dessen Nähe sich die berühmten Schneegruben befinden. Der Mond stand hell am Himmel und erleuchtete das tief unten dämmernde Schlesien, als wir nach Erquickung dürstend in unser bescheidenes Nachtquartier einrückten. Ein schlesisches Alpenröschen credenzte uns einige Flaschen Wein — und bald waren alle Beschwerden des Wegs vergessen! Die Sterne glitzerten durch die Scheiben; der junge Student küßte die schwarzlockige Bergschönheit, die Tochter Rübezahl's, neckisch und schelmisch wie der weißbärtige Vater; der Engländer gesticulirte so lebhaft, als studirte er eine Parlamentsrede ein. Der Berliner sprach

von Kranzler, von der letzten Parade, von Johanna Wagner, vom „Tanhäuser" und den Kammern; mir aber rannen Erde und Himmel in einen bunten Traum zusammen; ich stand am Throne Rübezahl's und die drei Wasserfälle sangen ein Trio, wobei der kleine Kochel mir immer zu betoniren schien; dann strömten sie in eine ungeheure Cascade zusammen, welche in die Ewigkeit fortstrudelte, und über die endlosen Felsenklippen hinweg tanzte ich selbst im rastlos geschleuderten Kahne.

Als wir uns des Morgens von unserm Heulager erhoben, war die Sonne schon über den Rand des Horizonts emporgestiegen; die rosige Schönheit des Grubenhäuschens, die nicht wie die berühmten Ballschönheiten an der Morgensonne verblich, credenzte uns mit Anmuth das Frühstück. Wir griffen zum Wanderstab, um zunächst die berühmten nahegelegenen Schneegruben in Augenschein zu nehmen. Das ist, selbst im Glanze der heitern Morgensonne, ein düster imposanter Anblick! Vom Grubenstein herab übersieht man beide Schneegruben mit Einem Blick, diese gigantischen offenen Eiskeller Rübezahl's! Das sind riesige granitene Obelisken, jäh abstürzend zu schwindelnder Tiefe; das Skelet des Bergs, seine mächtigen Rippen liegen hier zutage! Welche Oede und Weltverlassenheit! Man glaubt sich in die ersten Tage der Schöpfung versetzt, wo sich noch die Urmassen der Erde zusammenfügten! Die lärmende Gesellschaft stört den mächtigen Eindruck, den diese über 1000 Fuß tiefen Abgründe auf ein einsames Gemüth machen müssen, welches sich hier bis zu schwindelnder Andacht in die gewaltigen Raumverhältnisse der Natur verliert! Denn diese kolossalen Gruben sind doch nur kleine Poren der Erdrinde — und was ist die Erde selbst im Universum! Die große Schneegrube ist wilder, unheimlicher, schauerlicher; man kann sich des Gedankens nicht erwehren, daß hier die Leichen eines ganzen Völkerkriegs oder einer Weltseuche

eine Stätte finden könnten, und daß die grotesken zerklüfteten Felsbildungen, die daraus hervorragen, wie bizarre Grabsteine von der Natur geformt sind! Ja das ist eine eiskalte, ungeheure Gruft, in welcher auch nur ein gigantischer, die Völker zermalmender Tod seine Opfer betten könnte. Einsam verkümmert das spärliche Grün, die Weideplätze der Tiefe, zu denen sich kein lebendiges Wesen verirrt! Die kleinere Schneegrube ist minder phantastisch und ungeheuerlich; regelmäßiger ruhen ihre granitenen Stockwerke übereinander; sie ist ein Bild melancholischer Abgeschlossenheit; aber sie hat nicht das Entsetzliche, durch welches die größere an eine Tiefe der Dante'schen Hölle erinnert! In der That würde, in der Beleuchtung des Mondes, keine allzu reiche Phantasie dazu gehören, um unten in der dunkeln Tiefe den schauerlichen Pechsee zu vermuthen, in welchen von der Brücke des hohen Felsengrathes, der die beiden Gruben trennt, die Seelen der Verdammten hinabgeschleudert werden!

Im Licht der Morgensonne konnten solche Phantasiebilder nicht gedeihen. Wol aber erfreuten wir uns am Anblick des Feuerkönigs Basalt, der am westlichen Ende der kleinen Grube mitten im Granit in die Höhe schießt und durch seine schwarzgraue Farbe sich von der röthlichen des Granits unterscheidet. An einer Seite ist er so mit dem Granit verwachsen, daß Herr von Gersdorf, der Entdecker dieser Basaltmasse, eine Dose besaß, die zur Hälfte aus Granit, zur Hälfte aus Basalt bestand. Diese Schneegruben in einem hohen Bergkessel, ringsum von kahlen Gipfeln umgeben, würden allerdings einen noch ödern Eindruck machen, noch mehr mit der Stimmung verzweifelter Gemüther harmoniren; aber hier am offenen Rande des Gebirges wirken sie um so malerischer durch den Contrast mit der reichen, blühenden Landschaft, die sich zu seinen Füßen entrollt. Und wie die Natur es liebt, das Anmuthige neben

das Schreckliche versöhnend hinzustellen: so hat sich hier dicht an den Grubenrändern eine kleine blühende Colonie lieblicher Primeln angesiedelt. Von ihrem holden Anblick erfreut, schleudern wir noch einen Stein in die unheimliche Tiefe, der von Fels zu Felsen springt und das eingeschlafene Echo der Gruben weckt, bis er zuletzt unsern Blicken entschwindet, und verlassen, mit dem heitern Blumenschmuck im Knopfloch, diese unvernarbten Wunden, welche irgendeine Erdrevolution dem granitnen Felsen geschlagen.

Von hier führt uns ein Pfad über den Kamm des Gebirges bis an den Fuß der Schneekoppe, über die öde wüste Höhe, über Wiesen, an Felsgruppen vorüber, aber meistens mit dem befreienden Blick auf die reichen lebensvollen Landschaften des gesegneten Schlesien! Zuerst überschreiten wir den Gipfel des Hohen Rades (4671 Fuß hoch), nächst der Schneekoppe die höchste Erhöhung des Gebirges. Die beiden Sturmhauben, die sich der Berggeist aufgesetzt, erheben sich vor uns; auch nach Böhmen hinein, in das tiefe Elbthal und zu den düstern, schwarzbekleideten Riesen, die es bewachen, streift der Blick, ja nordwärts bis in die weiten Fluren der lausitzer Wenden, vor denen die Landskrone bei Görlitz Wache hält. Weiterwandernd haben wir zu unserer Linken die schauerlichen Siebengründe mit ihren tosenden Berggewässern, jene Thalschluchten, aus denen die junge Elbe ihre Wasser sammelt! Ueberhaupt nach Böhmen zu scheint das Reich des Ahriman zu sein; da ist Alles finster, unheimlich, beengend, unergründliche Thäler, mit Nadelholz bewaldete schroffe Berge — dagegen ruht Schlesien mit dem Kranze seiner Fluren und anmuthigen Hügel im Lichte wie das Reich des Ormuzd! Wo sich aber der Weg aussichtslos durch die hohe Bergöde zieht, da kann man glauben, durch die Felsenwüsten des Sinai zu wandeln. Doch freilich ist die Luft zu frisch, und es fehlte

uns an jeder, für Offenbarung günstigen Stimmung. Der Berliner setzte uns hier, hoch auf den Bergen, die Max Stirner'sche Philosophie auseinander und wollte aus den Volkssagen beweisen, daß der schlesische Berggeist Rübezahl ebenfalls ein Stirnerianer sein müsse und ganz nach den Principien verfahre, die „Der Einzige und sein Eigenthum" gepredigt; der Student declamirte die verworrenste Miniaturlyrik durcheinander, und der Engländer orientirte sich fortwährend mit erhobenem Zeigefinger in der unten ausgebreiteten Landkarte Schlesiens. So erreichten wir den sanft ansteigenden Gipfel der **Großen Sturmhaube** (4584 Fuß hoch), ebenfalls einer jener auf dem Kamme aufgeschütteten Granithaufen, von einer graugelben Moos- und Flechtenhülle überzogen. Hinter der Petersbaude gelangen wir auf die sumpfige Mädelwiese. Auf der Höhe des **Mädelkamms** ist eine wahre Assemblée von Felsgespenstern mit komischen Namen und Gesichtern, der Sau-, Klein-, Mädel- und Mannstein. Der Mädelstein kann traurige Wintermärchen erzählen. Ein Baudenmann, der mit seiner ganzen Familie hier vor einem Schneegestöber Schutz suchte, erfror mit all den Seinen unter den Felsen, und ein Schwarm jener Vögel, deren eigenthümliche Gesticulationen die Freiin von Droste-Hülshoff so malerisch geschildert, ein Schwarm von Krähen verrieth acht Tage darauf den Vorübergehenden das traurige Loos der Bergwanderer. Auch ein Hirtenmädchen soll hier auf ähnliche Weise ums Leben gekommen sein, und der „Mädelstein" als ihr Grabstein seinen zarten Namen erhalten haben.

Nachdem wir uns in der massivsten Baude des Gebirges, der **Spindlerbaude**, erquickt, wandern wir an der Nordabdachung der **Kleinen Sturmhaube** (4464 Fuß hoch) weiter. Das ist ein wüster chaotischer Berg, Felsblock an Felsblock, durcheinandergeworfenes Spielzeug Rübezahl's! Nur Flechten

überwuchern die Granittrümmer, und das zarte Veilchenmoos bekleidet hier und dort die Felswände! Für die Starrheit der Umgebung entschädigt einigermaßen der Blick über die mit düsterm Nadelholz bekleideten Hänge auf die lachenden Hügel und Fluren Schlesiens.

Jetzt nahen wir uns einem neuen Bergwunder, den beiden Teichen, einem Pendant zu den beiden Schneegruben. Auch der Berggeist hat seine eiteln Stunden, wo er einen Spiegel braucht! Und er rief die Wässerchen, daß sie diese Teiche bilden und speisen, und die Lavinen, daß sie sich von den steilen 600 Fuß hohen Berglehnen hinabstürzen in die Tiefe und die Fluten in die Höhe jagen, oft über die Dämme fort! Und in diesen selten klaren Wassern spiegelt sich der schelmische Greis, wenn er als munterer Bursche verkleidet zu den Schönen der Thäler hinabsteigt! Der Blick auf den Großen Teich, den Schwarzen See, wie er in Böhmen genannt wird, von den Felswänden herab ist schauerlich! Hier hat die Wildniß gleichsam ein Auge gewonnen, um ihre eigenen Schrecken anzusehen! Welch ein grandioses Schauspiel muß es sein, wenn im Frühling der Donner der Schneestürze das Echo dieser tiefen, ewig stillen Schluchten weckt und das aufbrausende Wasser über den aus Blöcken und Geröll zusammengeschütteten Damm tritt! Diese Zwiesprache zwischen dem stummen Felsen und dem stummen Teiche, den Einsiedlern des Hochgebirges — wie mag sie die Schneelerche erschrecken und den Brandfuchs, vielleicht die einzigen lebenden Zeugen dieses Verkehrs! Denn Fische enthält der Teich nicht, dessen Wasser so klar ist, als ob es destillirt worden wäre. Dieser Große Teich wird von einer kalten, prüden, reinen Nixe bewohnt, welche dem Leben und dem Genuß abhold ist! Er spiegelt gleichsam die erhabene Langeweile einer klösterlich einsamen Jungfräulichkeit! Sein Nachbar, der Kleine Teich, ist nicht

ganz so verzweifelt nüchtern, nicht blos die ungetrübte Allianz von Wasserstoff und Sauerstoff, er ist etwas wärmer, er fühlt menschlicher und mit den Menschen; sonst würde nicht der lustigste aller Fische, die Forelle, sich in seinen Fluten tummeln! Zwei kleine Wasserfälle stürzen in ihn hinab — und wenn er auch immer einen melancholischen Eindruck macht, so söhnt man sich doch eher mit ihm aus. Der Engländer, der in der Teichbaude einige Forellen verspeiste, um sich thatsächlich zu überzeugen, daß dieser Teich nicht so unfruchtbar ist wie der Schwarze See, machte uns mit den Dimensionen der beiden Bergseen bekannt. Der Große Teich ist 550 Fuß breit, 1756 Fuß lang und am südlichen Ufer 70 Fuß tief. Sein Wasserspiegel liegt etwa 3760 Fuß über dem Meere. Der Kleine Teich ist 500 Fuß breit, 770 Fuß lang, aber nirgends tiefer als 21 Fuß. Doch der Felsenkessel steigt über 100 Fuß höher empor als die kahlen Wände, welche den großen Nachbar umrahmen.

Wir können von hier zu zweien der stattlichsten Bauden des Gebirges gelangen: der Hampelbaude, zu welcher der Weg von Schmiedeberg über Krummhübel und entlang des schäumenden Seifenwassers in die Höhe führt, eine Baude, in welcher der Verkehr der Reisenden, aber auch der Lärm und die Unruhe am größten sind, und der idyllischen Wiesenbaude, oben auf dem Koppenplan gelegen, einer Ebene von einer halben Stunde Ausdehnung, in deren sumpfigen Wiesen die Aupe, die Lomnitz und das Weißwasser entspringen. Im Osten dieser Ebene findet man Knieholz, sonst ist die ganze Fläche mit einem kümmerlichen weißen Grase bedeckt, das aus dem Moose emporwächst. Wir erquickten uns in der Wiesenbaude an Ungarwein und Forellen; der Student trocknete einige Pflanzen der Botanisirbüchse, die er von der reichen Flora der Schneegruben- und Teichränder auserlesen, auf dem großen

Backofen; der Berliner unterhielt sich mit einer prallen böhmischen Baudenschönheit über das festtägliche Tanzvergnügen, das hier die Baudenjünglinge und Baudenjungfrauen so hoch über dem Meere feiern und welchem der Schalk Rübezahl oft incognito beiwohnen mag; der Engländer aber fand keine Ruhe, bis er das nahe Welßwasser, die authentische Quelle des Elbstroms, begrüßt! Siehe da, frisch glänzte der Bach vor ihm und setzte, ein Hercules in der Wiege, schon ein Butterfaß in Bewegung! Entzückt von dieser industriellen Betriebsamkeit des jungen Bachs, schwor der Sohn Albions allen Reisebeschreibern den Tod, welche noch einmal den nüchternen Elbseifen, der gleich nach der Geburt so ungeschickt ist, von einigen Felsen herunterzufallen, als den Ursprung der Elbe feiern würden! Nein, ein solcher nutzbarer Strom zeige gleich von Anfang, was an ihm sei, und dies „Butterfaß" sei das naive Symbol der deutschen Industrie und des deutschen Handels, deren Hebel die majestätische Elbe später in Bewegung setzt!

Die Ausflüge in die Thäler der Aupe und des Weißwassers sind zwar belohnend durch eine Fülle romantischer Naturschönheiten; aber sie kosten Zeit und führen den Wanderer von der Haupttour ab. Der Grund der Aupe und auch der des Weißwassers gehören zu den wildesten Partien des Gebirges. Dort das Arsenikwerk, der Teufelsgrund, das Teufelsgärtchen, wo der Botaniker im kleinen Kreise die seltensten Alpenpflanzen beisammen findet, die furchtbar tiefe Schlucht, welche die Koppe selbst mit ihren majestätischen Felswänden bilden hilft; hier reicher Pflanzenwuchs, entwurzelte und vermodernde Baumstämme, zahlreiche Wasserchen in den Felsrinnen, größere und kleinere Wasserstürze und Gefälle — dies sind Bilder, welche uns fortwährend daran erinnern, daß wir uns auf den Höhen des Urgebirges und an seinen höchsten Abdachungen befinden.

Von der Wiesenbaude wandern wir dem Granitkegel der Schneekoppe zu, dem größten Tafelaufsatz des Gebirges! Noch ein letzter Anlauf — und wir haben den höchsten Aussichtspavillon des ganzen nördlichen Deutschland erreicht! Ein steiler Fußweg führt uns den Berg hinauf. Unser Wandergenosse ist jetzt der Sturm, der unermüdlich um diese steinerne Veste braust und nur spärlichen und kümmerlichen Pflänzchen vergönnt, sie zu schmücken! Ein Blick vom steilen Felsvorsprung in die Tiefe des Aupagrundes — wie schwindelnd, wie majestätisch! Dort unten, 2000 Fuß tief, des Baches silberner Faden und die Hütten der Menschen! Doch Vorsicht, daß uns der Sturm nicht erfaßt, nicht in die senkrechte grausige Tiefe hinabreißt! Noch zehn Minuten — und der Gipfel ist erstiegen, wo eine Kapelle und ein erst neuerdings erbautes Hospiz den Wanderer begrüßen! Welch ein Fernblick! Welch ein verschwimmendes Chaos von Bergen und Thälern, Ebenen, Dörfern und Städten — ein bunter Farbenteppich, und die Farben fließen ineinander, fast ohne Sonderung, und der schwindelnde Blick muß sich schließen und sich auf einen Augenblick beruhigen durch die Einkehr in die farblose Nacht! Dann öffnen wir wieder die Augen, um aus dieser ausgebreiteten Masse einzelne Richtpunkte auszusuchen und uns mit Hülfe des Fernrohrs auf der bunten Landkarte zu orientiren. Da ist südlich Böhmen mit seinen tiefen, dunkeln Gründen, dem schroffen Ziegenrücken mit seinen scharfen, kantigen Gneiskuppen! Selbst die vielthürmige Moldaustadt ist bei heiterm Wetter sichtbar und am fernen Horizont verschwimmen die Gipfel des Erzgebirges, eines der Hauptringe in der großen Felsenkette, welche das schöne Böhmen umschließt! Dann überschauen wir die benachbarten Gipfel des Riesengebirges, das Hohe Rad und die Schneegrubenränder, das Isergebirge mit seiner Königin, der Tafelfichte, mit dem Queisthale und dem Bade Flinsberg

bis zur fernen Landskrone! Welch eine Fülle von Städten, die sich nah und fern dem berauschten Blicke zeigt — Görlitz, Lauban, Löwenberg, Sagan, Hirschberg, Goldberg, Hainau, Glogau, Liegnitz, Bunzlau, Sprottau, Schmiedeberg, Landeshut, Jauer, Leubus, Schweidnitz, Breslau, Reichenbach, Nimptsch, Strehlen, Frankenstein, Neisse, Jaromierz, Josephstadt, Königgrätz! Die Formationen des Schlesischen Gebirges liegen klar vor unsern Augen — das granitene Rückgrath des Riesengebirges, an das sich die andern Bergrippen anschließen! Die oft sonderbar gestalteten Vorberge, die zwerghaft zusammenschrumpfen, der Prudelberg und der Stangenberg, der propsthainer Spitzberg, der schmiedeberger und landeshuter Kamm, die fashionablen Waldenburger Gebirge, die Eule mit ihren schroffen Gneiskuppen, der originelle Zobten, der sonst so zu imponiren versteht und sich von hier aus so drollig unbedeutend ausnimmt, die Arabesken des Quadersandsteins von Adersbach und seine bizarre Warte, die Heuscheuer, weiterhin die Glatzer Gebirge, und fern aufdämmernd die stolzen Nebenbuhler des Riesengebirges, die Karpaten — welch eine Masse und Fülle von Kämmen und Spitzen und Kegeln und Kuppen und Höhenzügen und Höhengruppen, welche Verzweigungen und Verästelungen der Berge, welch ein Beitrag zur Formenlehre der Natur! Von hier aus übersieht man, wie steil, imposant, ohne Vermittelung von Zwischenformationen, das Riesengebirge sich, ähnlich wie die kleinere Eule nach Schlesien herabsenkt, während seine Abdachung nach Böhmen hin durch mancherlei Zwischenberge abgestuft wird; man sieht, wie das Waldenburger und Glatzer Gebirge gleichsam große Bergkessel mit mannichfach gruppirten und gestalteten Berghäuptern bilden, während das Riesengebirge und die Eule durch einen zusammenhängenden Kamm und durch imponirende Geschlossenheit charakterisirt werden! Wie viele Studien lassen sich hier machen,

wie viel beobachten von den Geheimnissen der Erdbildung, sobald der Blick beruhigter das Einzelne ins Auge zu fassen vermag! Doch stets zerstreut wieder die verwirrende Rundschau, dies unermeßliche Panorama nach allen Seiten hin! Schon jagt der Sturm die Wolken aus den hohen rauschenden Wäldern über den kahlen Kamm des Gebirges — flatterhafte Nebelgebilde, schaurig weiß, nicht so traumhaft holde Gestalten wie sie in der Beleuchtung der Abendsonne dem Blick in der Ebene erscheinen, der sehnsuchtsvoll an den hohen Berggipfeln hängt! Doch schon neigt sich die Sonne, tiefroth funkelnd über hundert zerstreuten Kirchthürmen, und zieht ihr Lichtnetz immer enger zusammen, in dessen Maschen noch die Warten der Schöpfung und die Wohnungen der Menschen schimmern! Riesenhaft wachsen die Schatten des Hochgebirges und breiten trauliche Dämmerung um tausend Hütten und Häuser, wo die Arbeit des Tags ruht und die stillen Wünsche des Herzens, die Falter der Dämmerung, an das mildere Licht sich wagen; nur wir stehen noch im blutigen Glanze — das Vorrecht der unfruchtbaren Höhe, während die fruchtbaren Thäler im Schatten sich wiegen! Da erlischt fast strahlenlos die Leuchte des Tags — nicht wie ein Held nach vollbrachtem Tagewerk, wie Theobul Kosegarten singt, sondern wie ein müdes Kind, welchem alles Spielzeug aus den Händen gefallen und dem nur noch der Abglanz all der bunten Herrlichkeit im traumhaften Farbenspiel vor den halbgeschlossenen Augen gaukelt!

Der Abend sieht uns im Koppenhospiz versammelt — wir bringen in heiterer Laune dem Gott Rübezahl, dem hinterpommerschen Idylliker Kosegarten, dem schönen Schlesien und seinen Dichtern von Opitz, Flemming und Gryphius bis herab auf Friedrich von Sallet und Max Waldau und allen schlesischen Jungfrauen ein Hoch! Einige vornehme Glatzen und geheimräthliche Nasen in unserer Nähe störten uns nicht — ebenso wenig

ein hochgewachsenes Fräulein, ein großes weibliches Ausrufungszeichen, das in einem fortwährenden Ach! und O! verblieb über die Strapazen der überstandenen Tour und die laute Gesellschaft. Sie kam mir vor wie die Nixe des Schwarzen Teiches — so prüde, so langweilig! Doch wir knüpften eine Unterhaltung mit ihr an: der Engländer mit seinem besten gebrochenen Deutsch — er schien an der Salzsäule Gefallen zu finden! Der Berliner setzte ihr die geognostischen Verhältnisse des Gebirges auseinander, sie lächelte verständnißinnig; der Student declamirte aus Redwitz — sie lächelte verklärt! Es war ein Lächeln, vor dem die Grazien Reißaus nehmen mußten und das mich von der Koppe plötzlich auf den Blocksberg versetzte! Ich flüchtete und begrub mich an einem einsamen Plätzchen in die interessante Lectüre eines der umfangreichsten Sammelwerke und lyrisch-humoristischen Albums — des Fremdenbuchs der Koppe, von welchem ich einige Jahrgänge mit großem Genuß verschlang! Viele Dichter waren bescheiden genug, in dies Album nur ihre Namen zu schreiben — ein nachahmenswerther Lakonismus, den Mitarbeitern vieler Musenalmanache zu empfehlen! Im Uebrigen aber, welche Versammlung ehrwürdiger Häupter, ganzer Geschlechter, die auf diesen Glimmerschieferhaufen geklettert und sich hier den Sturm um den Scheitel wehen ließen! Welche Naturbilder, welche Naturempfindungen! Der Theolog mit seinen Gesangbuchversen, der Jurist mit irgendeiner verwelkten Blüte aus seinem poetischen Jugend-Herbarium, der Actenmensch mit einem Stoßseufzer von Lebenslust, der Commis-voyageur mit einem Witze von Saphir, das bleiche Röschen aus der Pension mit einem zartduftigen Blättchen aus Salis, Matthisson und Geibel, die aufgeblühte Ballschönheit mit irgendeiner Schmeichelei an die Sonne, mit der ihr selbst einmal ein Gardelieutenant gehuldigt, und für welche sie hier dankbar quittirt,

der Fähnrich in Piſtol's Stil mit einer Bravade über den heroiſchen Marſch und die erſtürmte Burg des Rübezahl, der Mediciner mit einem diätetiſchen Lehrſatz über die vortheilhafte Einwirkung des Bergſteigens auf die Verdauung — mir ſchwindelte zuletzt vor dieſem geiſtigen Quodlibet, und je tiefer ich mich in ganz alte Jahrgänge verlor, deſto unheimlicher wurden mir dieſe oeuvres posthumes! Ich ſah alle die Koppenwanderer ſich aus ihren Gräbern erheben, alle dieſe längſtvergeſſenen Geſtalten und Namen! Die Skelete ſtürzten auf mich los und riſſen mir das Buch aus der Hand und reclamirten ihre geiſtige Hinterlaſſenſchaft, ihre ganze Unſterblichkeit! Da zerrann mir Alles zu einem ſonderbaren Geſtaltennebel; zu jedem Namen ſah ich ein Geſicht, zu jedem Vers eine Geſtalt; alle Naſen der Lavater'ſchen „Phyſiognomik" ſchwirrten mir vor den Augen; alle Hände der Carus'ſchen „Symbolik" griffen aus dem Nebel hervor! Und in der Ferne hörte ich das lange Fräulein ſeufzen, ſie fürchte, der Blitz könne ſie hier erſchlagen, der ſchon einmal in der Kapelle gezündet, und wie der Engländer ſie tröſtete, der Blitz habe nur deshalb in die Kapelle eingeſchlagen, damit ſie nicht als Nachtquartier benutzt, ſondern ihrem heiligen Zweck zurückgegeben werde, und ſolch ein warnender Fingerzeig ſei doch bei ihr nicht vonnöthen; was ihn aber ſelbſt betreffe, ſo wolle er hier ſterben, 4955 pariſer Fuß über dem Meere, das ſei ein merkwürdiger und ſchöner Tod, wenn auch nur Knieholz (Pinus pumilio) und Teufelsbart (Anemone Alpina) auf ſeinem Grabe wüchſen — und darüber ſchlief ich ein, und träumend ſah ich die lange Jungfrau am Arme Rübezahl's über die Berge wandern, der ihr die ſchöne Ausſicht zeigte und verſicherte, er werde ſie heirathen, ſobald er ein feſtes Einkommen habe; ſeine Revenuen ſeien ihm jetzt durch den Grafen Schaffgotſch alle fortgenommen worden: in den jetzigen

aufgeklärten Zeiten komme er als Geist nicht mehr fort; er wolle daher den Geist ganz abstreifen und eine Stellung in irgendeinem Staatsdienst suchen! Bis dahin möge sie sich gedulden, und was die Alimente betreffe — da erwachte ich, unsanft geschüttelt, und sah nur noch, wie Rübezahl mit einem großen rothen Regenschirm bürgerköniglich über seine Berge ging, die Jungfrau aber, zur Riesenspinne verzaubert, im Schwarzen Teich versank! „Die Sonne geht bald auf" — rief man mir ins Ohr! Eine so erhabene Actrice läßt nicht lange auf sich warten! Rasch machten wir Toilette, um sie würdig zu begrüßen! Draußen war eine andächtige Gemeinde versammelt, hüstelnd, frierend, in Tücher verpackt, verschlafen; kaum sahen die christlich-germanischen Stirnen und Nasen der Geheimräthe aus den Mützen und Tüchern hervor; auch die Riesenspinne war da im Morgenhäubchen und wandte sich entrüstet ab von den Dampfwölkchen, mit welchen die Cigarren einiger jungen Kaufleute sie umkräuselten. Der Eine tadelte die Firma, von der er seine Havannas bezieht, der Andere sprach vom Stande der Métalliques; der Dritte drückte seine Sehnsucht nach einer Tasse Kaffee aus und hoffte, daß die Kunstreiterin Sonne, die er übrigens lieber sehe, wenn sie sich schlafen lege als wenn sie aufstehe, nicht zu lange Zeit brauchen werde, um durch die bunten Wolkenreifen am Horizont zu springen. Da kündete die rosenfingerige Eos die nahende Sonne an! Alles wurde stiller; nur noch ehrfurchtsvolles Räuspern der Geheimräthe, wie vor einer Anrede an den regierenden Herrn; die Jünglinge nahmen die Cigarren aus dem Munde und bliesen den gesammelten Rauch andächtig in die Morgenluft. — „Dort kommt sie, dort geht sie auf!" flüsterte der erste Rang, jauchzte das Parterre! Doch es war nur ihr Bild, das sie vorausgeschickt, das sich spiegelte im Dunstkreis des Horizonts, in den Wolken des Ostens! So schien sie

zum zweiten mal aufzugehen, als ſie in rother Pracht und Glorie ſich ſelbſt erhob über der ſchweigenden Erde und die ſtarren Gebirge lebendig wurden und einen Schatten warfen, der ehrfurchtsvoll vor der nahenden Königin zurückwich, und der Morgenhimmel voller Lerchen hing und die hundert Dörfer und Städte mit ihren blitzenden Thürmen den erſten Gruß des Geſtirns auffingen und die Wipfel der tiefen Wälder in goldenem Glanze ſchwammen, und ſelbſt das Knieholz neben uns und all die blaſirten Geſichter den Schimmer ſeltener Verklärung trugen!

Da meine Reiſegefährten über die Hampelbaude in das warmbrunner Thal zurückkehrten, ſo ſetzte ich meinen Wanderſtab allein weiter, froh, den friſchen Gebirgsmorgen ungeſtört genießen zu können. Ueber Gerölle ging es den ſteilen Pfad zu den Grenzbauden hinab; freudig grüßte ich die erſten Wälder, die mich wieder umrauſchten! Meine Abſicht war, das Glatzer Gebirge zu beſuchen. Hinter dem Rücken der Waldenburger Berge und der Eule, über das Städtchen Liebau, das berühmte Kloſter Grüſſau, das anfangs den Benedictinern, ſpäter den Ciſtercienſern gehörte und ſich durch impoſante Baulichkeiten, bedeutende Frescogemälde, eine der größten Orgeln Schleſiens in der zweithürmigen Stiftskirche, ein vortreffliches Mauſoleum der piaſtiſchen Herzoge, von denen der letzte das tragikomiſche Schickſal hatte, durch ſeinen Hofnarren mit einem Steinwurf getödtet zu werden, und durch einen Forellenbach mit lauter blinden Fiſchen ausgezeichnet, über die nochmals beſuchten Felſenſtädte von Adersbach und Weckelsdorf, und Politz erreichte ich den bizarrſten Berg Schleſiens, die Heuſcheuer, und damit das Gebiet der Grafſchaft Glatz und ihrer Gebirge.

4.

Die Gebirge der Grafſchaft Glatz und das Mähriſche Geſenke.

Der phantaſievolle Quaderſandſtein hat ſich hier an der Grenze der Grafſchaft eine eigenthümliche Warte errichtet, eine Art von Naturruine, deren Mauern fortwährend in Trümmer zuſammenſtürzen, mit arabeskenreicher Architektonik! Er begnügte ſich nicht mit ſeinen großen Felſenſtädten; er erbaute ſich auch eine Burg, um in die Lande ſehen zu können. Die Heuſcheuer, dieſe Burg mit ihren ſenkrechten Felswänden, wird als eine naturhiſtoriſche Merkwürdigkeit betrachtet; denn man muß fünf Silbergroſchen Entrée bezahlen, ehe man durch die geöffnete Pforte zu den Myſterien des ſeltſamen Bergs dringen kann. Anfangs wandeln wir die rauſchende Prosna entlang bei zahlreichen Sandſteinblöcken vorüber und durch Waldſchluchten den Leiersberg hinan, auf welchem ſich der ungeheure ſenkrecht abſtürzende Felſenkamm der Heuſcheuer ſelbſt erhebt. Es iſt viel geſchehen, die Erſteigung des Bergs möglich und leicht zu machen. Steinerne Treppen, Bänke, Geländer, Pavillons könnten eher den Glauben erwecken, daß man ſich in einem hohen Gebäude als auf einem Berge befindet. Doch die ſeltſamen Sculpturbilder, welche die Natur

überall hingeſtellt, und welche an grönländiſche Götzen erinnern, überzeugen uns bald, daß uns hier nur die wüſten verſteinerten Träume der bewußtlos ſchaffenden Natur umgeben! Mohrenköpfe und Bären, Blaſebälge und Backöfen zeigen ſich bald zur Rechten, bald zur Linken — die ganze Heuſcheuer gleicht einem Geſtell von Gypsfiguren in Callot'ſcher Manier, welches der Leiersberg auf dem Kopfe trägt! Hier hohe Wände, dort tiefe Klüfte, wie enge Gaſſen zwiſchen fenſterloſen Häuſern, gegen deren Höhe ſelbſt die Gebäude von Edinburg mit ihren zahlloſen Stockwerken verſchwinden! Hier ziehen die klingenden Steine das Auge auf ſich, zwei Höhlungen, 1 Elle weit und $2^1/_4$ Fuß tief, inwendig mit einem braunen, eiſenartigen Ocker überzogen, die einen hellen Klang von ſich geben. Eine herrliche Ausſicht bietet ſich uns vom Tafelſtein dar, der mächtigen Platte eines zu ſchwindelnder Tiefe ſenkrecht herabſtürzenden Felſens! Man ſchaut hier wie der Vogel aus dem Horſt herab; die Tannen in der Tiefe verſchwinden wie kleine Buchsbaumgeſträuche; der Blick ſchweift über das ganze maleriſche Hügel- und Bergland bis zum Rieſengebirge! Die Piſtole des Führers weckt indeß das Echo in den Klüften des Berges! Noch umfaſſender iſt die Ausſicht vom Großvaterſtuhl, dem höchſten Gipfel der Heuſcheuer (2835 Fuß hoch), zu welchem zwei bequeme Treppen in die Höhe führen, der aber ſelbſt nicht die Bequemlichkeit darbietet, welche ſein Name verſpricht. Hier überſieht man die ſanftern Abdachungen der Eule und der Waldenburger Berge, von denen ſich beſonders der Heidelberg hervorhebt, und den ſtolzen Kamm des Rieſengebirges, zwiſchen den Hügeln zahlloſe Dörfer und Städte. Da erhebt ſich das vielthürmige Braunau mit ſeinem Benedictinerkloſter, jene Stadt, welche der Herd des Dreißigjährigen Krieges war, weiterhin Friedland, mehr rechts die Annakapelle von Neurode! Man

sieht bis tief nach Böhmen hinein, Nachod und die Berge in der Nähe von Prag; aber auch bis in das Herz der Grafschaft Glatz und über die Festung hinweg bis auf die Berge von Landeck und die mährischen Höhenzüge. Zu unsern Füßen liegt das Städtchen Wünschelberg im engen Thalkessel, weiterhin das große stattliche Dorf Albendorf mit seiner imposanten Kirche, zu welcher viele breite Stufen in die Höhe führen. Albendorf ist der berühmteste Wallfahrtsort der Grafschaft, zu welchem jährlich 80,000 Gläubige aus Schlesien und Böhmen pilgern in jenen langen Processionen, welche die Hauptstaffage der anmuthigen glatzer Gebirgslandschaften bilden. Ein Wunder der heiligen Jungfrau gab diesem Wallfahrtsorte seinen Ursprung.

Die Legende erzählt, daß hier im Jahre 1218 ein blinder Mann lebte, Namens Jane, welcher öfter unter einer Linde, die an der Stelle stand, wo sich jetzt die Kirche erhebt, die Madonna anflehte, sie möchte ihn wieder sehend machen! Als er eines Tags ohne Führer seine Lieblingsstätte besuchte, stieß er heftig an die Linde und wurde durch eine gewaltige Erschütterung zu Boden geworfen! Da öffneten sich plötzlich seine Augen, und als er emporschaute, erblickte er in der Linde ein kleines, vom Glorienschein umstrahltes Marienbild mit dem Kinde Jesu! Der Ruf dieses Wunders verbreitete sich rasch durch die Lande! Ein steinerner Altar war anfangs das Ziel der zahlreichen Pilger, bis im Jahre 1263 Ludwig von Pannewitz an seiner Stelle eine Kirche erbauen ließ, deren Dach nach der Sage die Engel aufsetzten, und welche zu Ehren von Mariä Heimsuchung feierlich eingeweiht wurde. Die Chronik von Albendorf berichtet von immer neuen Wundern, welche um die heilige Stätte schwebten. 1678 wurde der wunderbar heilende Marienbrunnen entdeckt, und das Jahr darauf sah man die Kirche plötzlich von einem lichten Schein umflossen, aus welchem

nach Süden und Weſten große Strahlen ausſtrömten! Die heutige phantaſtiſche Kirche wurde im Jahre 1730 vom Reichsgrafen von Götzen aufgebaut und 1790 in ihre etwas augenfälligen Farben gekleidet; denn der grüne Thurm ſieht unter dem rothen Eiſenblechdach allzu ſpielzeugartig hervor! Die Linde beſteht nur noch in einer getreuen Abbildung an der Wand des nördlichen Seitengangs. Uebrigens iſt die Kirche nach dem Muſter des Tempels Salomonis erbaut, da wir uns hier in einem ſymboliſchen Jeruſalem befinden. Die Kirche ſteht auf dem Berge Zion; 12 Thore führen in den Ort hinein, welchen der Bach Kidron durchſtrömt; auch die Schädelſtätte, die Teiche Bethesda und Siloa fehlen nicht, und in Pilati Richthof (ſo wunderbar iſt das Hôtel des Dorfes benannt) kann man ſich nach den Wanderungen auf den Berg Zion und den Calvarienberg erquicken! Letzterer enthält in 58 Kapellen Abbildungen aus der Paſſionsgeſchichte, und 47 Stufen, nach der Zahl der Blutstropfen, welche der Heiland verſpritzt, führen zur Schädelſtätte und ihren drei Kreuzen empor. Die Gläubigen finden bei dem Heiligen Grabe ein Stück vom echten Kreuz, einen Speer, Spitzen aus der Dornenkrone und andere Reliquien. An Marientagen iſt hier ein bunter Jahrmarkt von Buden aufgeſchlagen, wo Kreuze, Marienbilder und Wachskerzen feilgeboten werden — kurz, Albendorf iſt ein Centralpunkt des volksthümlichen Katholicismus, ein hervorragender Gnadenort, den zur vollkommenen Aehnlichkeit mit dem Jeruſalem des Heilands nur die Oelbäume und die Juden fehlen!

Auf dem „Großvaterſtuhl" lauſchten wir dieſen ausführlichen Berichten unſers Führers. Es wurde uns dabei ſo wunderſam legendenhaft zu Muthe, daß wir kaum wagten, in die niedliche profane Schweizerei einzukehren, um dort unſern Hunger zu ſtillen! Dies Schweizerhäuschen paßt mit ſeiner

ganzen Bauart vortrefflich auf die mit Galerien und Treppen reichlich ausgestattete Heuscheuer. Nach einer einfachen idyllischen Erquickung nehmen wir Abschied von dem seltsamen Berg und wandern über Groß-Karlsberg durch das cudowaer Thal, immer den donnernden Sturzbach entlang, nach Cudowa, dem bekannten Badeort, welcher besonders durch die freundlichen Anlagen und den großen schattigen Gang des Brunnenplatzes einen angenehmen Eindruck macht. Cudowa, am südwestlichen Abhang des Spiegelbergs gelegen, hat drei Quellen, einen Trinkbrunnen, der unter einem hölzernen Tempel aus sieben Oeffnungen hervorquillt und dessen an Kohlensäure reiches Wasser berauschend wirkt, und zwei andere Quellen, die zum Baden benutzt werden. Das Brunnenhaus über der Trinkquelle ist durch den Commerzienrath Kramsta, der seit 1851 Besitzer des Bades ist, vergrößert und verschönert worden. Auch hat derselbe eine große Colonnade, 136 Fuß lang und 20 Fuß hoch neu erbaut. Früher war Cudowa ein düsterer, feuchter Badeort, indem eine große Menge wilder Quellen, die überall hervorsprudelten, die Gegend ungastlich und ungesund machten; doch sind diese Uebelstände schon seit längerer Zeit beseitigt, und Cudowa gehört, durch seine schönen blühenden Anlagen, zu den anmuthigsten Badeörtern des Gebirges. Auch ist die Umgebung nicht arm an hübschen Aussichtspunkten. Gleich in der Nähe können wir den Hussitenberg ersteigen, auf welchem flüchtige Hussiten eine Kirche gründeten. Von hier erblicken wir das böhmische Städtchen Nachod mit seinem alten Schlosse, in welchem einst Wallenstein geboren wurde und das später dem Judas Octavio Piccolomini zum Lohne für seinen Verrath vom Kaiser geschenkt wurde. Das Schloß soll eine Reihe von Familiengemälden enthalten; auch goldene Inschriften mit prunkendem Selbstlob und Deckengemälde, welche die Apotheose des tückischen

Italieners darstellen! Ein anderer Aussichtspunkt ist der nackte, steile, groteske Steinberg, an dessen Fuße das freundliche, dem Herrn von Mucius gehörige Gellenau mit seinem Mineralbrunnen malerisch liegt. Wer es aber liebt, seine Phantasie wie Lord Byron mit unheimlichen Bildern des Todes zu beschäftigen, der wandere nach dem Dorfe Tscherbeney und seiner Knochenkapelle! Hier lebte gegen Ende des vorigen Jahrhunderts ein Pfarrer, Wenzel Tomaschek, der sich nur unter Skeleten und Todtengebeinen wohlbefand und es daher zur Hauptaufgabe seines Lebens machte, dem Sensenmann Tod eine Kapelle oder vielmehr ein anatomisches Museum zu errichten! Wie verschwinden die alten Anachoreten und der Lord von Newsteadabtei mit ihren paar Todtenschädeln gegen diesen originellen Priester, der viele Tausende von Schädeln bleichte, sorgsam ordnete, auf kreuzweise geschichtete Röhrknochen legte, und vielleicht, nächst dem großen Tamerlan, das größte Knochengebäude aufführte, das auf Erden besteht! Der Fußboden und der Plafond der Kapelle bestehen aus lauter Todtenknochen und unten im Gewölbe der Kapelle liegen noch große ungeordnete Haufen, welche malerisch zu ordnen und architektonisch zu verwenden dem seltsamen Greise nicht mehr vergönnt war. Die Kapelle enthält drei Altäre, welche mit Guirlanden von Schädeln und Knochen umkränzt sind. Auf dem mittlern Altar steht ein vollständiges Skelet; auf den beiden Seitenaltären erblickt man die Engel des Todes und des Gerichts mit biblischen Denksprüchen in den Händen. Decke und Wände sind ebenfalls mit Todtenköpfen ausgelegt. Man kann zum Theil noch erfahren, auf welchen Schultern diese Köpfe vor Zeiten gesessen haben! So gehörte einer dieser Schädel früher einem Dorfschulzen, der im Siebenjährigen Kriege von den Oesterreichern erschossen wurde, weil er den Preußen den Weg gezeigt hatte! In der Stimmung,

welche diese Schädelkapelle hervorruft, werden die Todtenschluchten von Bukowine, zu denen wir durch ein schönes wildes Thal hinaufwandern, einen angemessenen Eindruck auf uns machen. Ein Führer aus der kleinen hochgelegenen Colonie leitet uns zum Wilden Loch, einer grotesk zerklüfteten, vom Wasser unterwaschenen Sandsteinmasse, welche oben nur schmale Schluchten, unten aber breite, überwölbte Gassen bildet. Die platten Gipfel der Sandblöcke erscheinen hier als eine horizontale Fläche, über deren Risse man voltigirend oder auf Bretern hinübergelangt. In diesem Labyrinth verunglückt besonders im Winter viel Wild, und mancher Hirsch wird von den Jägern todt gefunden, den Kopf eingeklemmt zwischen zwei Felsen! Unten aber die düstern überdachten Gassen machen den Eindruck natürlicher Katakomben, tiefer Gräber, welche sich vergebens nach den Schädeln und Skeleten sehnen, mit welchen der Todespriester von Tscherbeney unrechtmäßigerweise sein frommes Beinhaus austapeziert hat.

Von Cudowa gelangen wir über das Städtchen Lewien nach Reinerz (Reinhardsstadt, böhmisch Dusnik), jenem ernsten Badeort, der sich für so viele Schwererkrankte heilsam erweist. Das Städtchen liegt im Weistritzthal am Abhange des Kreuzbergs, und seine Chronik erzählt uns von einer großen Menge von Unglücksfällen, von denen es heimgesucht worden ist. Ueberschwemmungen der Weistritz, Wolkenbrüche, Brände, von denen der letzte im Jahre 1844 den größten Theil der Stadt vernichtete, kehren häufig in den Annalen von Reinerz wieder; doch erhob sich das Städtchen, wie seine meist niedrigen Häuser und krummen Straßen beweisen, nicht schöner aus den Trümmern. Das interessanteste Gebäude des Städtchens ist die katholische Kirche zu St.-Peter und Paul, die schon seit 1346 besteht, im Jahre 1708 aber im neuen, größern Stil umgebaut wurde. Die Kanzel ist in Gestalt

eines Haifiſches gebaut, in deſſen Rachen der Prediger ſteht — eine für das heutige gefahrloſe Predigen zu bedrohliche Symbolik. Auch rühmt man das Altarblatt und die Statue der Jungfrau in der Todtenkapelle. Eine evangeliſche Kirche mi abgeſtumpftem Thurm hat die Stadt ſeit 1847 durch den Guſtav-Adolf-Verein erhalten. Reinerz verdankt ſeine Entſtehung dem Bergbau, indem bereits im Jahre 1408 Eiſenerzgruben, Schmelzöfen und Hämmer beſtanden haben. An die Stelle des Bergbaus trat ſpäter die Tuchmacherei, eine Tuchwalke verdrängte, hinter dem Bade, den Eiſenhammer. Doch auch dieſer Induſtriezweig, der im 17. und 18. Jahrhundert in Blüte ſtand, iſt im Sinken, und ein 1823 gegründetes Eiſenhüttenwerk erinnert die Stadt wieder an ihren Urſprung. Auch die Papierfabrik an der Weiſtritz gehört zu den hiſtoriſchen Merkwürdigkeiten von Reinerz. Sie iſt nicht nur die älteſte der Grafſchaft, ſondern ſie hat auch einem ihrer Beſitzer, Georg Kretſchmar, den Adel verſchafft. Kaiſer Rudolf II. erhob ihn zum Herrn von Schenkendorf, weil er durch die Entdeckung und Benutzung einer Quelle das Papier vor dem Wurmfraß zu ſichern verſtand. In unſerm tintenkleckſenden Säculum hat die Papierfabrikation freilich ſo große Fortſchritte gemacht, daß jene Papierfabrik, der es an Maſchinen fehlt, nur noch eine halbverblichene hiſtoriſche Größe iſt, und was den Wurmfraß betrifft, ſo können einige Motten und Schaben der heutigen löſchpapiernen Unſterblichkeit keinen allzu großen Schaden zufügen.

Die Curanſtalt von Reinerz befindet ſich im Dorfe Vorder-Kohlau, und iſt durch eine ſchöne, von hohen Bäumen beſchattete Allee mit der Stadt verbunden. Der Bade- oder Curplatz, rings von ſtattlichen Baulichkeiten, dem Curſaal, dem alten Badehaus, dem Doctor- und Inſpectionshauſe umgrenzt, bildet den Mittelpunkt der Anſtalt und iſt mit der blumen-

umkränzten Göttin Hygiea verziert, welche viele hustende und keuchende unglückliche Anbeter umstehen. Denn Reinerz ist kein fashionables Vergnügungsbad; es ist vorzugsweise ein Bad für ernsthaft Kranke, überall hört man das memento mori des verhängnißvollen schwindsüchtigen Hustens. Die laue und kalte Quelle, beide unter einem kuppelartigen Brunnenhause hervorquellend, werden zum Trinken, die große und kleine Wiesenquelle und die Ulrikenquelle zum Baden benutzt. Die Trinkquellen sind außerordentlich reich an Kohlensäure, die sich, besonders an heißen Tagen, lebhaft entwickelt. Das Bad selbst ist erst seit 1797 zum Gebrauch für das Publicum eingerichtet worden. Noch berühmter fast als die Brunnen von Reinerz sind seine Molken, welche aus frischgemolkener Ziegenmilch bereitet werden. Der vierte Magen des Kalbes muß seine Labflüssigkeit zum Scheidungsmittel hergeben. 30,000 Quart Ziegenmilch sollen alljährlich verbraucht werden! Der reinerzer Badegast bietet ein etwas nüchternes Bild dar, wenn er am frühen Morgen aus seinem Molkenfläschchen drei mal geschiedene Molke trinkt und durch die neue buntbemalte Colonnade, die im venetianischen Stile aufgeführt ist, seine pflichtgetreuen Spaziergänge macht! Ein Gefühl von Dankbarkeit muß ihn indeß bald antreiben, sich zu den Müttern zu begeben, die er aber nicht in der Tiefe wie Faust, sondern in der Höhe zu suchen hat — wir meinen jene Amaltheen, welche ihm die heilende Labung spenden. Dort bei der Ziegenanstalt, jener hochgelegenen Meierei, umhüpfen ihn auf kräuterreichen duftigen Wiesen, auf denen bereits eine lustige Alpenflora gedeiht, die langbärtigen Spenderinnen des Heils! Er kann sich hier in dem etwas verfallenen Gebäude an einem Butterbrot und einem Glase Milch erquicken, und von der Sommerlaube aus einen herrlichen Fernblick auf die Heuscheuer, das Eulengebirge und das schlesische Gibraltar und

den dreieckigen Warthaberg mit seiner oft hellbeleuchteten Kapelle genießen. Nähere beliebte Spaziergänge bietet der Park mit seinen Prairien und Blumenspiegeln, die Terrassen des Holzbergs mit der Moosbank, der Hut-, Hinter- und Kreuzberg, der Kapellenberg mit seiner Kapelle und Einsiedelei, das grunwälder Thal mit der Eisenhütte und der Riesentanne und das Höllenthal mit der Glasfabrik.

Doch uns lockt, etwas entfernter, das Hummelschloß auf seinem waldbedeckten Bergkegel, auf dessen Spitze uns ein schneckenförmiger Weg hinaufführt. Von der eigentlichen Burg finden sich nur noch wenig Trümmer, ein Theil der Ringmauer und des Wartthurms. Der unterirdische Gang, der von der Burg nach der sogenannten „Taberne" in Reinerz, dem ältesten Hause der Stadt, führen soll, hat niemals entdeckt werden können. Der Hummel selbst bietet, weil er rings von waldigen Bergen umschlossen ist, nur eine engbegrenzte Aussicht in die nahen tiefen Thäler dar. Das Hummelschloß, an der großen Straße von Prag nach Breslau gelegen, eignete sich vortrefflich zu jener Zollerhebung ohne Schlagbäume, welche von den wegelagernden Rittern beliebt wurde, und war daher zu allen Zeiten ein ritterliches Raubnest. Ins Große trieben von hieraus die Hussiten, nach Erstürmung der Burg, unter ihrem Hauptmann Peter Pollack ihre tendenziösen Plündereien! In demselben Jahre, in welchem sie die Burg erobert (1428), schlugen sie bei Wilmsdorf die vereinigten Truppen der Herzoge Johann von Münsterberg und Wenzeslaus von Troppau aufs Haupt, ein Treffen, in welchem der münsterberger Herzog einen rühmlichen Tod fand. Glücklicher waren die vereinigten breslauer und schweidnitzer Bürger, in jenen Zeiten der echten Bürgerwehr tapfere Kämpen der Ordnung und des Rechts; denn sie eroberten das Hummelschloß und nahmen den Hauptmann Peter Pollack mit

ſeinen Mannen gefangen. Seit dem Anfang des 16. Jahrhunderts gehörte die Burg den Herren von Kauffung, Verwandten des ſächſiſchen Prinzenräubers, einem gewaltthätigen Geſchlechte, das in jenen Zeiten der Anarchie in der Grafſchaft und in ganz Schleſien räuberiſch hauſte. Sigismund von Kauffung wurde im Jahre 1534 gefangen genommen und in Wien enthauptet. Später wechſelte die Burg noch öfter ihre Beſitzer; doch ſchon im Jahre 1592 iſt in einer alten Urkunde vom „wüſten Schloſſe Hummel" die Rede, das ſeitdem im Beſitz der Stadt Reinerz blieb und ſich aus ſeinen Trümmern nicht wieder erhob. Es iſt begreiflich, daß die Geſpenſter dieſe düſtere unheimliche Burg zu ihrem Lieblingsaufenthalt wählten. Man fand öfter Todte, welche das Geſpenſt erwürgt hatte, bis der ſogenannte „Zeidelbär" am Galgen aufgehängt wurde. Die ſchönſte Bewohnerin des Schloſſes war nicht jene Edelfrau, welche ihr Gatte in einem Thurm verhungern ließ, ſondern die geheimnißvolle „Hummeljungfer" mit den melancholiſchen Augenbrauen und den langen ſchwarzen Haaren, die ſie allnächtlich, tief aufſeufzend, im vorüberfließenden Bach kämmte. Einſam trauernd ſaß ſie im Burgverließ, einem ſchweren Bann verfallen, den endlich ein muthiger Jüngling löſte. In noch ältere Zeiten zurück greift die Sage, welche von der Nemeſis erzählt, die einſt die blutbefleckten Räuber des Schloſſes ereilte. Froh des guten Fanges ſchleppten ſie drei erbeutete Wagen auf die Burg; doch dieſe Wagen verbargen, wie das trojaniſche Roß, das rächende Verderben in ihrem Schoos. Rieſige geharniſchte Männer ſprangen aus ihnen heraus, zerſtörten die Burg und ſchleuderten den Burgherrn, ſeine Söhne und Helfershelfer in den tiefen Abgrund! Für die beſchränkte Ausſicht von den Burgruinen entſchädigt der benachbarte Ratſchenberg, ein ſehr populärer und moderner Berg; denn er iſt

ſowol in der ganzen Grafſchaft ſichtbar, als auch aller Romantik ſo abgeneigt, daß er bis auf ſeinen Kamm hin die Spuren des menſchlichen Fleißes trägt und ſeinen langen Rücken willig der Pflugſchar beugt. Seinem offenen aufgeklärten Charakter entſprechend, bietet er eine weite und ſchöne Ausſicht, nicht nur über die benachbarten Thäler und Berggruppen dar, ſondern auch auf die Eule und das Rieſengebirge und weit nach Schleſien und Böhmen hinein. Auch hiſtoriſch iſt der Berg merkwürdig, indem ſowol Oeſterreicher als Preußen auf ihm lagerten und Preußens aufgeklärter großer König in einem Häuschen der Bergcolonie Hummelwitz ein Aſyl gefunden. Der am Abend von ſeiner Tagearbeit heimkehrende Beſitzer fand erſtaunt eine Schildwache vor ſeiner Thür; er wollte, unwillig über dieſe Verletzung des Hausrechts, eintreten, wurde aber mit den Worten zurückgewieſen: „Heute und morgen nicht, es iſt das Quartier unſers großen Friedrich!“ Da rief der Tagearbeiter begeiſtert aus: „Wenn das iſt, ſo will ich gern, wäre es auch noch ſo lange, unter Gottes freiem Himmel ſchlafen und wohnen!“ Eine vom Stadtpfarrer Folkmer errichtete Gedenktafel zeigt noch heute Jedem die Stätte, wo im Jahre 1778, während des Bairiſchen Erbfolgekriegs, der große König gewohnt.

Der höchſte Berg in der Nähe von Reinerz iſt die Hohe Menſe, über die wir unſern Wanderſtab weiter in das habelſchwerdter Gebirge ſetzen. Die Hohe Menſe (3516 Fuß hoch) hat einen breiten, ſanftgewölbten Gipfel, reich bedeckt mit Mooſen, Heidelbeerſträuchern und kümmerlichem Nadelholz, und bietet bei günſtigem Wetter eine weite Ausſicht nach Böhmen, Mähren und Schleſien dar. Vom Belvedere aus erfreut beſonders der Blick auf Böhmens Dörfer und Städte, Hügel und Wälder und fruchtbare Gefilde; aber auch die Grafſchaft Glatz, dieſer anmuthige Bergkeſſel mit ſeinen wechſel-

vollen Landschaften, und weiterhin die Eule, der Hochwald, das Riesengebirge, ja das am Horizont verschwimmende Erzgebirge sind bei heiterm Wetter sichtbar. Die Hohe Mense ist übrigens nicht der höchste Punkt des Gebirgsstocks, von welchem sie einen Theil bildet; sie muß der Deschnayer Koppe (3578 Fuß hoch), welche kuppelartig gestaltet und stark bewaldet ist, den Vorrang lassen. Der Glimmerschiefer, aus welchem der Hauptkamm dieses Gebirges besteht, enthält öfters Lager von Urkalk. Etwa 1000 Fuß unter dem Gipfel der Hohen Mense an ihrem nordöstlichen Abhang liegt in einer wildromantischen Gegend, im Schatten hoher Buchen und Fichten, der sogenannte Goldene Stollen, die einzige größere schlesische Höhle in diesem Marmorgestein. Doch ist der Eingang durch das Mundloch trotz seiner künstlichen Erweiterung unbequem genug. Man muß anfangs, wie auch später in einzelnen Gängen, auf den Knien rutschen; dann steigt man auf einer Leiter in einen geräumigen Schacht hinab, mit welchem die an den Seiten und am Gewölbe mannichfach zerklüftete Höhle ihren Anfang nimmt. Zwei Hauptgänge verlieren sich in eine Menge Nebenschachten, die zu einzelnen höhergewölbten Grotten führen. Bei dem Schein der Windlichter blitzt der goldschimmernde Glimmer an den Marmorwänden, welche in einer entferntern Höhle vom ersten Rang den blendenden Glanz des carrarischen Marmors erreichen, wenn nicht übertreffen. Die Spuren großer Erdrevolutionen sind mannichfach in diesen Grotten sichtbar, aber ihnen fehlen jene phantasievollen Bildungen des Tropfsteins, durch welche andere deutsche Höhlen eine so interessante Physiognomie gewinnen. Auch eignen sich diese unterirdischen Corridore und Hallen keineswegs zu einer festtäglichen Visite; es gehört schon bergmännische Energie dazu, um in diese scheinbar von Edelsteinen blitzenden Marmorgemächer einzudringen. Ueber

das hochgelegene Dorf Grunwald gelangen wir zu den sogenannten Seefeldern, einer tiefliegenden von Waldbergen eingeschlossenen Fläche, einem ungeheuern Moore, dessen sich das schottische Hochland nicht zu schämen brauchte. Früher war dies sumpfige Plateau von Wald bedeckt, den aber ein gewaltiger Brand verzehrt hat. Sumpf- und Moorgewächse wuchern auf dem faserigen Torfe neben Knieholz und einigen seltenern Pflanzen, welche die Aufmerksamkeit des Botanikers auf sich ziehen. Wahrscheinlich war dies Plateau früher ein großer See, der sich diese traurige Verwandlung seiner krystallklaren Herrlichkeit gefallen lassen mußte; denn die sieben Teiche oder Tümpel des großen Bruchs bieten mit ihrem röthlich schillernden Torfwasser einen schwachen Ersatz für den jetzt im Morast erstickten Bergsee. Der Versuch, auf dem schwankenden Moose zu wandern, ist nicht ohne Gefahr — man wandere daher vorsichtig auf dem Knüppeldamm, der mit dem sogenannten Rehdanzgraben parallelläuft. Dieser Graben ist der einzige schüchterne Versuch, den großen Moor trockenzulegen, ein Versuch, der indeß bald wieder aufgegeben wurde. Man kann sich kaum eine ödere, trostlosere Landschaft denken als diese Seefelder, besonders bei düsterm Wetter, wenn die Nebel um die Waldberge flattern und außer dem Stamme einer einsamen Zwergbirke nichts Hellschimmerndes aus diesen verlorenen düstern Massen auftaucht. Wenn das Wasser mit Recht für das Auge der Landschaft gilt, so haben die Augen dieser Landschaft, die trüben, fauligen, fisch- und insektenleeren Lachen, den Grauen oder Schwarzen Staar. Die mächtigen Torflager der Seefelder sind bisjetzt unbenutzt geblieben. Wie ärgerlich darüber schickten sie, bei dem gewaltigen Wolkenbruch des Jahres 1827, der ein großes Stück von dem Moorfelde abriß, einige Torfproben in die tiefergelegenen Lande, und die über die Ufer schäumende Weistritz war gleichsam der lustige

Commis-voyageur des gewaltigen Torflagers. Am nördlichen Rande der Seefelder entspringt die forellenreiche Erlitz.

Wir folgen dem Fahrweg am Ufer des Flusses, der so schnell wie möglich seinen unheimlichen Ursprung zu vergessen sucht und ein romantisches Thal bildet, in welchem die berühmte Glashütte von Königswaldau liegt. Ungern scheiden wir vom muntern Bache, um über einige Dörfer, zwischen bedeutenden Anhöhen hindurch, die Kreisstadt Habelschwerdt zu erreichen, welche mit hellen, freundlichen Häusern im lieblichen Neissethale liegt. Die Stadt mit ihren 3000 Einwohnern ist zu wiederholten malen von Bränden heimgesucht worden, aus denen sie immer stattlicher neu erstand. Der nahe Floriansberg bietet eine freundliche Aussicht auf das Neissethal und den ganzen habelschwerdt-langenauer Thalkessel mit seinen zahlreichen freundlichen Ortschaften und den hohen umschließenden Berglehnen.

Ein lohnender Ausflug führt uns von Habelschwerdt nach dem bekannten Dorfe Grafenort an der Neisse, das sich durch sein schönes, dem Reichsgrafen von Herberstein gehöriges Schloß mit geschmackvollem Parke, und durch seine anmuthige Lage auszeichnet. Auch finden sich hier zwei städtische Institute, ein Theater und — ein Dampfbad zu geistiger und körperlicher Erquickung. An dem reichsgräflichen Theater fungirte lange Zeit der schlesische Volksdichter Karl von Holtei, der gemüthvolle und liebenswürdige Vertreter des fahrenden Literatenthums, als Dramaturg.

Etwa Dreiviertelmeilen von Habelschwerdt entfernt liegt das große freundliche Dorf Langenau, trotz des langbekannten Sauerbrunnens erst ein jugendliches Bad, dessen Ruf und Frequenz alljährlich im Zunehmen ist. Die hiesige Heilquelle gehört, nach allen chemischen Analysen, zu den wirksamsten kohlensauern Eisenwässern und zeichnet sich vor allem durch das feste Gebundensein ihrer Bestandtheile aus. Die erst seit

1819 errichtete Trink- und Badeanstalt, die neue geschmackvolle Colonnade, die freundlichen Speise- und Gesellschaftsgebäude, das neue Moorbad geben dem Orte ein comfortables Ansehen, und die nächste Umgegend, die auf den ersten Blick einen freundlichen, aber doch unscheinbaren Charakter hat, bietet eine Menge Punkte dar, welche uns die eigenthümlichen Schönheiten der glatzer Gebirgslandschaften, freundliche Thalkessel und majestätische Berggruppen, bis hoch hinauf angebaute Berge, behagliche Gehöfte und Ortschaften, stille, grüne von Bergwassern durchrauschte Schluchten, in reichstem Wechsel vor das Auge führen. Ueber die Wiesen der Neisse und auf einem schattigen Waldweg gelangt man zum Kronenberg, der mit seinem mannichfach nuancirten Grün einen anmuthigen Anblick, und von oben eine liebliche, bergumrahmte und vom fernen duftigen Eulengebirge geschlossene Aussicht bietet. Weiter ist die Aussicht vom Belvedere, von wo man einen großen Gebirgsbogen von den mährischen Bergen bis zur Eule überschaut, dessen Mitte das glatzer Schneegebirge bildet. Dieser Hauptgebirgsstock nimmt sich von hier aus gesehen ebenso imposant wie malerisch aus, indem man sowol sein wellenförmiges Ansteigen vom Thale der Neisse aus als auch seine mannichfach gestalteten Vorberge mit Einem Blicke überschaut. Ein herrliches Panorama enthüllt sich uns bei der Grafensichte, und die sogenannte Scharfe Ecke erfreut uns durch die Aussicht auf das Neissethal und die fernern Berge der Eule. Auch der Heidelberg gestattet uns an seiner Südostecke einen lohnenden Blick auf die Grafschaft, auf Schlesien und Böhmen, während man an seinem nördlichen Ende tief hinein in die düstern Geheimnisse des romantischen Erlitzthales und auf die am höchsten gelegenen Ortschaften des glatzer Ländchens schaut. Das Verlorenwasserthal, auch die Kleine Schweiz genannt, lockt uns durch seine ländliche Einsamkeit

auf seine üppigen Wiesen und in den Schatten seiner zahlreichen Obst- und Waldbäume; die Burg Schnallenstein durch ihre wildromantische Lage auf steilem Gneisfelsen. In ihrer Geschichte spielen die Hussiten, wie in der Chronik aller schlesischen Burgen, die Hauptrolle. In der Nähe befinden sich die sogenannten Salzlöcher, Tropfsteinhöhlen im Urkalklager, mit vom Wasser zerfressenen Wänden; das Wasser, das sich angesammelt, gestattet indeß nicht weiter als etwa 30 Fuß in den Höhlen vorzudringen.

Von Belvedere aus hatten wir bereits den kahlköpfigen Matador der Glatzer Gebirge, den Schneeberg, begrüßt. Sein wolkenloser Scheitel ladet uns ein, ihm einen Besuch abzustatten, den wir nicht bereuen werden, indem er uns in einige der interessantesten Landschaften der Sudeten führt. Von Langenau aus durchwandern wir das langgestreckte Wölfelsdorf im Neissethal und dann, die rauschende Wölfel entlang, eins der schönsten Gebirgsthäler, erfreut durch den überraschenden Wechsel von großartigen und lieblichen Bildern und durch die üppige Vegetation, welche den glatzer Gebirgsthälern meistens einen so saftigen kräftigen Ausdruck gibt. Man merkt es dem jugendlichen Wölfel an seinem frischen Brausen an, welche Felsen er hinuntergeturnt — und in der That nahen wir uns bald dem schönsten Wasserfalle Deutschlands diesseit der Alpen, dem Wölfelsfalle. Das ist ein naturwüchsiger, donnernder Katarakt, ewig productiv ohne Nachhülfe der Menschen, ohne künstliche Sammlung, ein frischer elastischer Sohn der Berge, der mit gewaltiger Kraft in den 80 Fuß tiefen Felsenschlund hinunterspringt, und im Sonnenschein den immer erneuten sprühenden Regenbogen um die Stirn schlingt. Von oben herab, von der eisernen Brücke, die der Graf Magnis über die tiefe, schwarze Felsenkluft gebaut, übersieht man den Wasserfturz in seiner ganzen Herrlichkeit, in der ganzen Breite

und Kraft des niederdonnernden Stroms, der von dem umfangreichen Kessel verschlungen wird. Eine bequeme Treppe führt uns herunter an seinen Rand, wo der ununterbrochene Staubregen seit unvordenklicher Zeit selbst die starren Felsen befruchtet hat, daß das sonst schüchterne Moos in großen üppigen Büscheln aus ihren Spalten herabhängt. Von dem gegenüberliegenden Felsvorsprung gesehen, bietet der Wasserfall das günstigste Totalbild dar, indem sich sein blendend weißer Silberstrom kräftig von den schwarzen Felswänden und ihrem düstern Baumwuchs abhebt. Der Contrast dieser gesättigten Farben läßt gerade den Wölfelsfall nicht blos als den kräftigsten, sondern auch als den am meisten malerischen von allen Katarakten der Sudeten erscheinen. Auch für die Naturforscher ist der Fall von Interesse, weil, wie Scharenberg in seinem trefflichen „Handbuch" erwähnt, gerade hier Facta über das allmälige Fortrücken der Wasserfälle gefunden werden.*)

Vom Wölfelsfalle aus ersteigen wir den Spitzberg über die ziemlich steile Schindellehne. Dieser Berg (2609 Fuß hoch) bietet, besonders von seinem Gipfel, aber auch schon vom steinernen Kirchlein zu Maria-Schnee aus eine reiche Aussicht über die Grafschaft und besonders über den bunten Teppich des Neissethals dar. Die Kapelle selbst, ein berühmter Wallfahrtsort, war anfangs nur aus Holz erbaut und von unscheinbarem Aeußern, bis die Madonna von Maria-Zell sich hierherflüchtete und ihr Kirchlein in ein steinernes

*) Eine treffliche Abbildung des Wölfelfalls findet sich in dem empfehlenswerthen „Sudetenalbum" (Breslau, Trewendt und Granier), das in 47 von Koska gezeichneten und sauber lithographirten Bildern die schönsten Partien des Schlesischen Gebirges enthält.

Gewand hüllte. Diese Sage spielt sonderbarerweise im Zeitalter der Aufklärung und des freigeistigen Monarchismus. Kaiser Joseph II. nämlich ließ den ansehnlichen Schatz des wegen seines Gnadenbildes berühmten Klosters Maria-Zell zu seiner landesherrlichen Disposition aufzeichnen. Das Gnadenbild aber, entrüstet über diese Profanirung, soll plötzlich hier auf dem spitzigen Berge erschienen sein, um sich in den Schutz des großen Friedrich zu begeben, der übrigens, soviel uns bekannt, kein sonderlich begeisterter Anhänger des Madonnencultus war, aber in seiner toleranten, jetzt aus der Mode gekommenen Art und Weise, die Leute nach ihrer Façon selig werden zu lassen, auch die flüchtige Gnadenmutter gastlich in seinen Staaten aufnahm. Uebrigens wallfahren noch heutzutage die Oesterreicher zahlreich zu ihrer emigrirten Madonna.

Am nördlichen Hange des Spitzbergs steigen wir zu den interessanten Felsgebilden von Kieslingswalde hinab, zu den „Sieben Hirten", 30 Fuß hohen und 60—80 Fuß breiten senkrechten Sandsteinklippen mit unzähligen Muschelabdrücken. In der Nähe finden sich Steinbrüche mit einer großen Menge von Versteinerungen. Hier schweift die Phantasie in eine ältere Zeit zurück als die, von der uns die mittelalterlichen Burgen Kunde geben. Der Vorhang vom großen Drama der Erdrevolutionen rauscht empor — der Gebirgskessel der Grafschaft verwandelt sich in einen gewaltigen Binnensee und wir stehen hier an seinen Ufern, wo die versteinerten Krebse und Mollusken im Kreidemergel uns Sagen der grauen Urwelt erzählen.

Doch nun mahnt die Zeit, den Ararat zu ersteigen, der gewiß schon manche der alten Sündfluten überragt hat. Wir wandern am Fuße und an den mittlern Hängen des Schneebergs durch ausgedehnte Waldungen, bis wir die Schweizerei erreicht, wo

neben zwergartigen Stämmen des Laub- und Nadelholzes bereits die eigenthümliche Flora des Hochgebirges den Botaniker begrüßt. Bei einer kolossalen Felsengruppe, den Schwalbensteinen vorüber, dem einzigen Punkte, wo der sonst isolirte Schneeberg mit den andern Höhen zusammenhängt, erreichen wir den kahlen Gipfel (4112 Fuß hoch), auf dem die Grenzen von Böhmen, Mähren und der Grafschaft Glatz sich begegnen und ein eiserner Obelisk, von der Prinzessin Albrecht zu Ehren des Königs der Niederlande errichtet, sich erhebt. Wir befinden uns hier in einer aussichtlosen Wüste, auf einem öden Plateau, das keinen Blick in irgendein Thal, auf irgendeinen Nachbarberg gestattet und bei der verkümmerten Vegetation, bei dieser Weltverlassenheit und Himmelsnähe, gewiß für einen Säulenheiligen ein passender Standpunkt wäre, aber die fühlenden Menschen des 19. Jahrhunderts rasch antreibt, sich an seine Ränder zu flüchten, nie einen Blick in die schöne Erdenwelt zu werfen. Man sieht von den Rändern aus nicht nur die ganze Grafschaft mit der scharfmarkirten Zeichnung ihrer Berge, weiterhin die Eule und das Riesengebirge, sondern auch die Hauptstädte von Schlesien, Böhmen und Mähren, den drei Ländern, die sich hier auf dem Gipfel des Berges gleichsam die Hand reichen. Die Aussicht würde einen großartigen Eindruck machen, wenn sie nicht aus einer Mosaik bestände, die man sich im Geiste zu einem Gesammtbilde zusammenlegen muß. In der Nähe macht das Schneethal der March, welche zwischen mächtigen waldbedeckten Armen des Hochgebirges dahinströmt, einen malerischen Eindruck, und man verfolgt den Lauf des mährischen Hauptflusses, der hier am Hange des Schneebergs entspringt, bis zu dem freundlichen Städtchen Grulich und seinem stattlichen Servitenkloster und gibt ihm Grüße an die deutsche Donau mit.

In der Nähe der Marchquellen befinden sich die Quark-

löcher, zwei Höhlen in den mächtigen Kalkgängen des Glimmerschiefers, zum Theil mit den Arabesken des Tropfsteins geziert und von unterirdischen Wassern durchrauscht. Aus der melancholischen Region baumloser Einsamkeit, die hier nicht einmal wie im Riesengebirge durch groteske Felsgruppen unterbrochen wird, wandern wir zur Schweizerei zurück und gelangen auf kräuterreichen Alpenwiesen und dann auf schattigem Pfad in eine finstere Schlucht, die sich allmälig weiter öffnet und den hufeisenförmigen, bergumthürmten Kessengrund bildet. Unter gefahrdrohenden Felsvorsprüngen hinweg, durch anmuthig gelegene Dörfer erreichen wir Alt-Mohra und von dort das Bergstädtchen Wilhelmsthal, das früher eine Colonie von Bergleuten war, die eben im romantischen Kessengrunde Bergbau auf Silber trieben. Diese Colonie wurde von Wilhelm von Oppersdorf, dem Münzmeister von Böhmen, begründet und im Jahre 1581 vom Kaiser Rudolf II. zur freien Bergstadt erhoben. Bei dem Verfall des Bergbaus konnte indeß auch das Städtchen, das den Namen seines Begründers trägt, keinen höhern Aufschwung nehmen, sodaß es sich heute nur der sehr bescheidenen Zahl von 500 Einwohnern rühmen kann. Durch das Kemnitzthal gelangen wir in das Thal der landecker Biela, in welchem sich rechts die gewaltige Schreckendorfer Eule erhebt, links eine Eisenhütte der Prinzessin Marianne, in welcher Eisen aus Magneteisenstein gewonnen wird, die Blicke auf sich zieht. Immer mehr nähern wir uns nun dem fashionabelsten Bade der Grafschaft; prächtige Equipagen aller Art rollen uns auf der Chaussée am Bielagrund entgegen; das Thal selbst bietet bei jeder Wendung neue landschaftliche Bilder; schon erblicken wir von fern die Thürme von Landeck; da führt uns noch ein Fußsteg seitab auf den Felsengipfel des Schollensteins, den wir auf einer Steinstreppe ersteigen. Hier errichtete der

verſtorbene General von Grawert zum Andenken der Leipziger Völkerſchlacht ein großes weitgeſehenes Kreuz von Eiſen mit der Inſchrift, die einſt das viſionäre Kreuz des erſten chriſtlichen Kaiſers trug: „In hoc signo vinces.“ Vom Schollenſtein, der durch das eiſerne Kreuz ein preußiſch-patriotiſcher Berg geworden, führt uns durch junge Anlagen am Berghang hindurch der Pfad nach dem berühmten Bade Landeck, das, von hier aus geſehen, mit ſeinen comfortablen Häuſern und Kuppeln im engen Thale zu liegen ſcheint, weil man die weitere Oeffnung des Engthales nach Stadt Landeck hin nicht erblicken kann.

Landeck iſt das Bad der ſchleſiſchen und polniſchen Ariſtokratie, welche hier die geſellſchaftlichen Cirkel beherrſcht und oft mit ſtrenger Ausſchließlichkeit den Ton angibt. Seine Heilkraft gegen Nervenleiden macht es eigentlich zu einem Normalbad unſers Jahrhunderts. Denn gerade die Ueberreizung der Nerven, gegen die es ſich hülfreich erweiſt, iſt die Modekrankheit der Zeit; Nervenreizbarkeit, Hyſterie, Hypochondrie gehen durch alle unſere modernen Zuſtände hindurch; das Leben der Salons, die höhere Geſelligkeit iſt durch ſie weſentlich mit beſtimmt. Was die modernen Romanſchreiber „pſychologiſche Probleme“ nennen, all dieſe launenhaften Caprices des Geiſtes und Herzens — was ſind ſie meiſtens anders als Verſtimmungen der Pſyche, Erzitterungen der zarten Nervenſaiten, die allzu empfindlich geworden? Eine Zeit voll politiſcher Gährungen, ſocialer Probleme, eines unbegrenzten induſtriellen Fortſchritts muß mit ihrer fieberhaften Unruhe auf die Nerven dieſes Geſchlechts wirken, dem alles beruhigte Phlegma des Lebens abhandengekommen, das wie im Taumel nach den verlockenden Früchten der Zukunft greift. Nimmt man hierzu die Verheerungen, die Gott Amor im Glück und Unglück in den menſchlichen Nerven anrichtet,

die wechſelnde Temperatur der Ehen mit ihren Erhitzungen und Erkältungen, die Ueberreizungen, welche die flüchtigen Triumphe der Kunſt und die Nachtwachen arbeitſamer Gelehrſamkeit ihren Jüngern bereiten, die raſtloſen Strapazen des Ehrgeizes, der nach hohen Aemtern und Würden im Staatsdienſt ſtrebt, alle die tauſend Reibungen unſerer groſſen Culturmaſchine von ihren größten bis zu ihren kleinſten Räderchen: ſo muß man einräumen, daß gerade in Abſtumpfung dieſer Reizbarkeit die weſentlichſte Erquickung liegt, welche dem Jahrhundert zutheil werden kann, und daß daher die Schwefelthermen von Landeck in der That den großen Ruf verdienen, deſſen ſie ſich erfreuen. Alle dieſe Nervenleiden, wenn ſie nicht einen höhern Grad erreichen, ſtören indeß den geſellſchaftlichen Verkehr wenig, da ſie ja überall ſeine beſtändigen Begleiter ſind. Landeck macht deshalb keinen trüben, herabſtimmenden Eindruck; man begegnet hyſteriſchen Frauen und hypochondriſchen Männern hier wie überall, wie in jedem Balljaale, wie auf jeder Promenade; ſelten fällt der Blick auf Schwererkrankte und Gelähmte, welche das hieſige Moorbad benutzen; man bewegt ſich in einer Geſellſchaft, die wol im Ganzen blaſirt erſcheint, ohne uns allzu ſehr an die Gebrechlichkeiten der menſchlichen Natur zu erinnern.

Bad Landeck liegt in dem zur Stadt Landeck gehörigen Dorfe Ober-Thalheim. Die Stadt Landeck im Bielathal hat 1500 Einwohner und außer ihrem Alter, das bis in die Zeit der Tataren zurückreicht, nichts Merkwürdiges. Stadt und Bad ſind nicht blos von den Tataren, ſondern auch im Jahre 1418 von den Huſſiten verheert worden. Die warme Quelle des Bades, welche ſchon am Anfange des 15. Jahrhunderts von einem Hirten entdeckt wurde, erfreute ſich ſpäter der Fürſorge der münſterberger Herzoge. Ihr Ruf wuchs, ſeit 1765 der große Friedrich hier ſelbſt mit günſtigem Erfolg die Cur

gebrauchte und seine von den wechselnden Schicksalen des Siebenjährigen Kriegs angegriffenen Nerven stärkte. Im Jahre 1800 besuchte König Friedrich Wilhelm III. den Ort, und die gefeierte Königin Luise legte mit eigener Hand den Grundstein zum Gesellschaftssaale, der von ihr den Namen Luisensaal erhielt. Durch den häufigen Besuch gekrönter Häupter kam Landeck in den Ruf eines vornehmen Bades — und in der That entsprechen die stattlichen, eleganten Baulichkeiten diesem Rufe. Die Brunnenhalle, nach dem Prinzen Albrecht von Preußen Albrechtshalle genannt, ist im dorischen Stile aufgeführt und gewährt einen freundlichen Anblick der Promenaden, des Cursaals, der umgebenden Waldberge und des fernen Schneebergs. Dicht an der Albrechtshalle und der nahen Kapelle zu Maria-Einsiedel ist der überwölbte Mariannenbrunnen, der Trinkbrunnen von Landeck. Sehr stattlich nimmt sich auch der Cursaal selbst mit seiner geschmackvollen, von eisernen Säulen getragenen Veranda aus. Das neuere Mariannenbad ist ein elegantes Achteck, in welchem das Bassin selbst mit einem Glasmantel überwölbt ist; das Steinbad, ein stattliches Gebäude, enthält die Wannenbäder, welche aus der Wiesenquelle gespeist werden; auch werden hier die Moorbäder zubereitet. Aelter ist das Georgenbad. Alle Quellen sind alkalisch-salinische Schwefelquellen und sprudeln aus kalkartigem Boden hervor. Auch eine Inhalationshalle, eine geschmackvolle Rotunde, befindet sich in der Nähe des Mariannenbades. Der ältere Badearzt, Herr Sanitätsrath Bannerth, Verfasser einer trefflichen wissenschaftlichen Monographie über Landeck, steht mit der Quelle auf einem sehr vertrauten Fuße und kennt alle ihre Geheimnisse, ihre Launen und Eigenheiten aufs genaueste!

Wenn wir auf der Nachmittagspromenade geschmackvolle Toiletten und blasirte Gesichter in den schattigen Alleen studirt

und die bei den Klängen der Trinkmusik auf- und niederwogende Langeweile eine zeitlang ins Auge gefaßt: da treibt es uns hinauf in die Berge, um uns in freier, nicht curmäßig zurechtgestutzter Natur zu erholen. Da bietet uns zunächst am Berghang der „Hölzerne Pilz" ein ruhiges Plätzchen und eine freundliche offene Aussicht auf Bad und Stadt Landeck. Wir sehen von hier über das erweiterte Bielathal in einen jener anmuthigen Thalkessel, an denen die Grafschaft so reich ist, und in welchen in freundlicher Hügellandschaft der Charakter des Hochgebirges fast verwischt ist. Umfassender noch bietet sich uns dieselbe Aussicht von dem höhergelegenen, waldumgebenen Belvedere dar. Ein Lieblingsplätzchen der landecker Spaziergänger ist der Waldtempel, in einem von düstern Tannen überwölbten Thale, rechts und links von steilansteigenden Waldbergen umgeben, aber mit der freien, freundlichen Aussicht auf Stadt und Bad. Angenehm ruht sich's auf den Bänken am murmelnden Bache, tief im Schatten, mit dem Blick auf die sonnige Landschaft. Steigt man auf steilem Pfade jene Waldberge hinan, so gelangt man oben auf eine freie Lichtung und weiterhin, am andern Hang des Berges, an eine Stelle, wo zwei Wege unsern Pfad kreuzen, von denen der eine rechts zum Karpenstein, der andere links zum Dreiecker führt.

Hoch über den Waldbergen erhebt sich ein Felsgestein, mit welchem fast bis zur Unkenntlichkeit die vermorschten Trümmer einer alten Burg verwachsen sind. Die alten Raubritter, die hier gehaust, bis die Herzoge von Münsterberg und Troppau im Verein mit den Breslauern die Burg 1513 zerstörten, haben sich die Stelle zu ihrem Adlerhorst vortrefflich ausgewählt; denn dieser abgelegene Felsen hoch über dem rauschenden Walde gewährt einen herrlichen Lug ins Land, besonders auf den majestätisch ansteigenden Schneeberg, und ist dabei

so weltfremd, so einsam, so abgeschnitten von allem Verkehr, daß die Stätte zu jeder verschwiegenen Gewaltthat besonders geeignet erscheint. Jetzt ist's freilich hier traulich, von Bienen umschwirrt, in die herrliche Landschaft hinabzusehen. Auch eine der anmuthigsten Sagen des Gebirges von echtmenschlichem Gehalte knüpft sich an diese Trümmer. Reiche Schätze waren in ihren Gewölben verborgen; sie zu heben eilte in der Mitternachtsstunde der Christnacht eine Mutter mit ihrem Kinde zur geheimnißvollen Pforte. Sie öffnete sich ihr, und gierig wühlend im aufgehäuften Golde, sammelnd und fortschleppend, vergaß sie anfangs die Zeit, und als die verhängnißvolle erste Stunde nahe war, in welcher sich die Pforte auf immer zuschließt, im hastigen Heraneilen — ihr Kind. Voll trauriger Verzweiflung saß sie bei ihrem Golde — was nützten ihr die todten Schätze, da sie den schönsten lebendigen Schatz in blinder Bethörung verloren? Ein Jahr lang währte ihre Trauer — und als wieder das helle Christfest tausend und abertausend Kinder glücklich machte, da eilte die Einsame zur Mitternachtsstunde an die verhängnißvolle Stätte, um die Gebeine ihres verlorenen Kindes aufzusuchen. Die Thür öffnete sich und siehe — freundlich lächelnd mit ausgestreckten Aermchen eilt ihr Kind ihr entgegen! Was galt ihr da all der verlockende Glanz des Goldes? Nicht eines Blickes würdigte sie die Schätze, die sie einst geblendet — selig nimmt sie ihr Kind auf den Arm und eilt mit beschleunigtem Schritte der Heimat zu.

Gegenüber dem Karpenstein erhebt sich der Dreiecker, eine hohe gewaltige Gneismasse, zu der man auf steilen Stufen hinanklettert und deren Gipfel eine weite und schöne Fernsicht bietet. Noch interessanter als dieser Felsenthron des Gneis sind die stolzen Basaltsäulen des Ueberscharbergs bei Leyden, die senkrecht, fast kahl, nur von wenigen Bäumen und Ge-

büschen versteckt, über den mächtigen Trümmern zu ihren Füßen emporragen. Diese schwungvolle Architektonik des Gottes Vulcan macht einen imposanten Eindruck, hier wo ihre Structur zutage liegt.

Bad Landeck ist ein Mittelpunkt für kleinere und größere Ausflüge, welche uns zu den wenigen, noch unbekannten aber besuchenswerthen Punkten des Schlesischen Gebirges führen. Zunächst bestimmen wir einen Tag zu einer Partie nach dem berühmten Schlosse Kamenz; dann wollen wir noch das Mährische Gesenke kennen lernen.

Durch Stadt Landeck führt uns die Straße allmälig bergan, in mannichfachem Zickzack, in spitzen Winkeln die steile Lehne der Berge hinan, welche die Grafschaft von der schlesischen Ebene trennen. Noch wird das Auge durch den Anblick des Schneebergs und seiner hohen Genossen erfreut, die würdevoll die Aussicht schließen, bis diese von hohen Tannen und Buchen gänzlich verdüstert wird. Dann aber öffnet sie sich plötzlich wieder; die lachenden Ebenen Schlesiens liegen vor unsern Augen, eingerahmt vom frischgrünen Laubholz des abfallenden Berghangs; die Chaussée macht wiederum die höflichsten und umständlichsten Wendungen um die steile Lehne, zu der man noch den frühern Weg mit einer erschreckenden Geradheit emporsteigen sieht; unten klettern, malerisch gethürmt, die Häuser des Bergstädtchens Reichenstein die Höhe hinan und aus der schlesischen Ebene winken uns die Thürme von Kamenz.

Reichenstein, das sich früher auch mit Goldgewinnung, doch ohne californische Resultate, beschäftigte, besitzt gegenwärtig eins der größten Arsenikbergwerke Europas, indem hier jährlich gegen 6000 Centner Arsenikglas bereitet werden. Sehenswerth sind die Pochhütten, die Anstalten zum Schwemmen, die Brennöfen, der Giftfang und die Raffinirhütte. Im

Brennofen wird über dem „Schliche", dem fein zermalmten und gereinigten Erze, eine Flamme entzündet, welche den Schwefel brennen macht, während der Arſenik ſelbſt dunſtförmig in Giftfängen, die über der Erde hingemauert ſind und ſich allmälig verengen, fortzieht, und ſich als Mehl an den innern Wänden anſetzt. Vier Menſchen mit verhülltem Kopfe reinigen alle 14 Tage die Giftfänge von dem Arſenikmehl, von welchem ein Theil als Rattenpulver verkauft, der andere in zwei eiſernen Keſſeln raffinirt wird. Das Arſenikglas bedeckt dann in koniſchen Hüten die Keſſel; der Sublimat aber, ein feines Pulver, ſetzt ſich in den Röhren an. Der tägliche intime Verkehr mit dieſem berüchtigten Gifte, beſonders die Reinigung der Giftfänge, muß doch etwas Unerfreuliches haben, wie ſehr man auch in neuer Zeit die Leben, Geſundheit und blühende Schönheit fördernden Geheimkräfte des Arſeniks in kleinern Doſen hervorheben mag. Neben den Arſenikgruben zeichnen ſich die Berge von Reichenſtein auch durch ihre weit ſichtbaren, weißen Kalkbrüche aus.

Wir verlaſſen das betriebſame Bergſtädtchen, das am Fuße des „Goldenen Eſel" und im Thale des Silberwaſſers liegt, recht im Schooſe der edeln Metalle, die jetzt nur ſpärlich aus dem Schliche des Arſeniks gewonnen werden, und wenden uns dem Schloſſe und Kloſter Kamenz im Reiſſethal zu. Das ehemalige kamenzer Kloſter gehörte anfangs den Auguſtinern, ſpäter den Ciſtercienſern. Die kreuzförmig auf einem Felſen gebaute Kirche hat mit ihren zehn Altären und vielen Heiligenbildern einen etwas bunten Anſtrich. Im Chor der Kirche hängt ſeit 1827 eine Art Votivtafel zur Erinnerung an die denkwürdige Rettung Friedrich's des Großen. Der Aufenthalt des Königs in Kamenz war den Oeſterreichern verrathen worden. Ein Detachement drang mit vielem Tumult in das Kloſter und beſetzte die Kirche, während die Mönche in das Chor derſelben

durch ihren Abt Tobias Stusche zum Gebet zusammengerufen worden waren. Vergebens suchten die Oesterreicher den König; denn er befand sich unter den Mönchen im Chorkleide. So verdankte er der Geistesgegenwart des Abtes seine Errettung aus österreichischer Gefangenschaft, welche freilich dem Krieg eine entscheidendere Wendung gegeben als alle Schlachten. Was aber werden die geistreichen Freunde des freigeistigen Königs zu dieser frommen Verkleidung gesagt haben, die als ein ironisches Impromptu des Schicksals angesehen werden muß? Die scharfmarkirte Feldherrn- und Philosophenphysiognomie des großen Herrschers mag sich im Chorkleide allzu reformatorisch ausgenommen haben; doch das Schicksal belohnte seine Toleranz, die ihm die aufopfernde Liebe aller seiner Unterthanen zutheil werden ließ.

Das herrliche Schloß, nach Schinkel's Planen mit all den glänzenden Mitteln aufgeführt, über welche seine Besitzerin, die Prinzessin Albrecht, gebietet, erhebt sich majestätisch auf der Höhe, nach dem Vorbilde einer im angelsächsischen Geschmack erbauten Burg des Grafen Ripon an der schottischen Grenze. Die buntglasirten Ziegel geben ihm ein zierlich modernes Aussehen, gegen welches der mittelalterliche Baustil, die großen Thürme, Ringmauern, die massiven Säulen in der Nähe des Portals eigenthümlich abstechen. Von den Zinnen des Schlosses erfreut man sich eines reizenden Panoramas — ringsum die gesegneten, reichlich angebauten Fluren Schlesiens im anmuthigen Wechsel von Thal und Hügel, Dorf und Wald, Fruchtfeldern und Wiesen, im Süden, das Bild abgrenzend, die Gebirge der Grafschaft. Leider sind die zum Schlosse gehörigen Parkanlagen noch nicht vollendet. Ueber die reichensteiner Berge kehren wir in die Grafschaft, welche hier keine so gastliche und bequeme Pforte wie bei Wartha hat, und nach Landeck zurück.

Ein größerer Ausflug führt uns von hier auf unbequemem Fahrweg über den winkler Basaltberg nach dem österreichischen Städtchen Jauernik, das weniger wegen seines guten wohlfeilen Weins besucht wird als wegen des Schlosses Johannisberg, das bekanntlich dem jedesmaligen Fürstbischof von Breslau gehört und dessen Lage auf einem hohen Berge südlich von der Stadt einen malerischen Anblick gewährt. Herzog Bolko von Schweidnitz hatte im Jahre 1346 die Burg dem breslauer Bischof Prezislaus von Pogarell verkauft. Später wurde sie von den Hussiten verwüstet und von Raubrittern als Asyl benutzt, bis die Truppen des Bischofs und der Stadt Breslau sie völlig in Schutt und Asche legten. Das heutige Schloß wurde erst im Jahre 1506 vom Bischof Johann Thurzo erbaut. Hier lebte der bei Friedrich II. in Ungnade gefallene Fürstbischof Graf Schaffgotsch, ein großer Musikfreund, welcher dem Componisten von Dittersdorf längere Zeit ein Asyl gewährte. In diesem Schlosse sind viele jener reizenden Spielopern componirt worden, welche bis auf den heutigen Tag durch drastischen Humor und volksthümliche Melodien Beifall finden. Die reizende Natur, das stattliche Schloß mit seinen Parkanlagen, der Fernblick nach Schlesien und die freundliche Anerkennung des geistlichen Mäcen — das Alles mag über den Componisten jene Heiterkeit des Gemüths ausgegossen haben, deren unwiderstehlicher Reiz uns noch heute in seinen Schöpfungen anmuthet.

Durch eine freundliche Gegend wandern wir über Friedberg zu jener heiligen Stätte, wo Vincenz Prießnitz durch Wasser alle die bösen Geister der Krankheit beschwört, welche die heutige Menschheit quälen. In der Nähe des Städtchens Friedberg liegt auf einem steilen Bergkegel am Fuße des großen Falkenbergs die Ruine der berühmten Burg Kaltenstein, welche einst von den Gegnern des Bischofs

Johann III. erbaut worden war, nach Beilegung des Streits aber von Herzog Volko I., der sie käuflich an sich gebracht, als er selbst mit dem Bischof in Streit gerieth, zerstört wurde. Später ward sie wiederhergestellt und ein Hauptsitz des Raubritterthums, dessen kühnster Vertreter, Sigmund von Reichenau, hier belagert wurde und im Kampfe gegen den breslauer Bischof Konrad fiel. Im Jahre 1505 wurde die Burg von Johann Thurzo abgetragen und an ihrer Stelle das Schloß Johannisberg gebaut. Von Friedberg wandern wir das Verlorenwasser entlang, das sich hier durch ein Urkalklager die Bahn bricht, in welchem sich bei Sätzdorf interessante Tropfsteinhöhlen befinden. An waldbedeckten Berghängen führt uns der Weg vorüber, bis wir links den Hirschbadkamm (3009 Fuß hoch) ersteigen, von welchem sich eine umfassende schöne Aussicht darbietet. Zu unsern Füßen liegt der dörferreiche Thalkessel, in welchem eine aufsehenerregende Naturheilkunde ihre Stätte gefunden, deren Ruf jetzt schon über Europa hinausgeht. In Freiwaldau (2500 Einwohner) befinden wir uns bereits im Reiche der Douchen, der Kaltwasserumschläge, der Abreibungen und Vollbäder, im Reiche des Wassergottes Prießnitz, der da gefeiert wird von allem Volke von Hirschbadkamm bis zum Hockscharberge und unsterblich fortleben wird, solange noch eine Herren- oder Damendouche den nackten Rücken der modernen Flagellanten geißelt. In der That hat die medicinische Sekte der Wassergläubigen Aehnlichkeit mit vielen selbstquälerischen christlichen Sekten, nur daß es sich hier um das irdische Heil, nicht um das Heil der Seele handelt. Eine eigenthümliche Welt, in der wir uns hier in Freiwaldau und in der höhergelegenen Colonie Gräfenberg, dem eigentlichen Stammsitz des medicinischen Reformators, bewegen! Alles tummelt sich im Grundprincip aller Dinge des ionischen Philosophen Thales herum,

Alles plätſchert amphibienartig im Waſſer, die Ungenirtheit einer naturfriſchen Exiſtenz tritt uns überall entgegen, am meiſten in den adamitiſchen Luftbädern, in denen ſich die Curgäſte mit paradieſiſcher Unſchuld Erquickung zufächeln und, wie zornige Hennen mit den Flügeln, mit ihren Leintüchern hin- und herſchlagen. Hier wandern Einige mit gewaltigen Turnerſchritten und -Sprüngen ins Gebirge, um die nöthige Reaction hervorzurufen, welche in Gräfenberg eine ebenſo große Rolle ſpielt wie heutzutage in der Erſten und Zweiten Kammer; dort wallfahrten Andere ins Tannendunkel zur Douche, um ſich die heilkräftige Geißelung zutheil werden zu laſſen. Die Zeit, in welcher der Curgaſt unter hochgethürmten Decken und Betten bis zur Auflöſung aller Atome ſchwitzte und dann triefend von den hölliſchen Folterknechten in die kalte Wanne geſtürzt wurde, iſt nun freilich vorüber, ſeit das Kraftgenie ſelbſt, aus welchem alle dieſe Proceduren entſprungen, dahingegangen; dennoch enthält die Kaltwaſſercur noch genug der Kraftſtücke, welche für zarterbeſaitete Gemüther ein gefürchtetes Schreckniß bleiben und die Badekammer zur Folterkammer machen. Sich auf ein kaltes, naſſes Leintuch hinzuſtrecken, in ein eiſiges Vollbad zu ſtürzen, oder das Schönſte der Venus Kallipygos dem Waſſer in einem Sitzbade preiszugeben — das ſind für Viele herculiſche Thaten, zu denen ein heroiſcher Entſchluß gehört. Auch die naſſe Leibbinde, mit dem ſanften Schreck bei jeder Erneuerung, iſt eine etwas unheimliche Begleiterin durch das Leben; ſie mahnt die Curgäſte fortwährend, daß ſie ſich in den Feſſeln und Banden des Waſſergotts befinden, in der Haft des mächtigen Elements, des älteſten und doch neueſten Lebenselixirs. Doch auch manchen erfreulichen Anblick bietet Gräfenberg dem Beſucher. Wer z. B. eſſen ſehen will, der wandere dorthin und laſſe ſich im Speiſeſaal des großen

Logirhauses oder des 1854 erbauten neuen Gebäudes nieder. Er wird von diesem einfachen Act einen ganz andern Begriff bekommen, als er von den ästhetischen Thees oder Festessen der Hauptstadt mitbringt. Löffel, Gabel und Messer spielen freilich auch hier die Hauptrolle, aber die Quantitäten, die sie befördern, die unermüdliche Kraft der Kauorgane, der wolfsartige Appetit, der sich nur mit vollkommener Vernichtung seiner Beute genugthut — das Alles ruft gerechte Bewunderung hervor und macht den Eindruck, als ob eine Gesellschaft Schiffbrüchiger oder die Bewohner einer ausgehungerten Stadt sich zur ersten Mahlzeit niedersetzten. Von geistreicher Unterhaltung ist wenig die Rede, denn der eigensinnige Magen verlangt seine ausschließlichen Rechte, um die vielbedürftige körperliche Maschine bei den gewaltigen Zumuthungen, die an sie gemacht werden, in Stand und Gang zu erhalten.

Der Gründer der ersten und berühmtesten Wasserheilanstalt, Vincenz Prießnitz, war bekanntlich ein schlichter Bauer, aber ein Mann von festem Willen und klarem Verstand. Was für Newton der Apfel, durch dessen Fall er das wichtigste kosmische Gesetz entdeckte, das war für Vincenz Prießnitz ein Pferd, das ihn bedeutend verletzte; denn um diese Wunde zu heilen, wandte er selbst mit Erfolg das kalte Wasser an und gab seit jener Zeit den erkrankten Nachbarn Rathschläge, wie sie durch Anwendung dieses elementarischen Heilmittels genesen könnten. Ueberrascht durch viele glückliche Erfolge, vervollkommnete er seine Methode, während sich sein Ruf in immer weitern Kreisen zu verbreiten anfing. Wie allen großen Reformatoren und begeisterten Principienmännern bis auf den berliner Apostel des Aepfelweins herab, fehlte es auch Prießnitz nicht an Conflicten mit dem herrschenden System, indem ihn die Polizei mehrfach wegen unbe-

fugten Prakticirens zur Strafe ziehen wollte; doch von der Anklage der Quackſalberei und mediciniſchen Pfuſcherei mußte er wol freigeſprochen werden, indem er auf die paradieſiſche Unſchuld und allgemeine Zugänglichkeit ſeines Univerſalmittels hinwies. Im Jahre 1826 trafen die erſten Fremden in Gräfenberg ein; ihre Zahl belief ſich noch im Jahre 1829 blos auf 49, während jetzt alljährlich 1000 Badegäſte in den Hängen des Gräfenbergs, der ſo reich iſt an friſchen Quellen, verweilen. Im Jahre 1851 ſtarb Prießnitz, und die Anſtalt befindet ſich ſeitdem in den Händen ſeines Schwiegerſohns, des Dr. Schindler. Der Schwanthaler'ſche Löwe auf granitenem Fußgeſtell, den einige ungariſche Curgäſte ihm errichten ließen, und die Pyramide mit der Inſchrift: „Au génie de l'eau froide", die ſeinem Angedenken von einigen Franzoſen gewidmet wurde, ſind in der That paſſende Denkmäler; denn Prießnitz hatte etwas von der unerſchrockenen Majeſtät des Genies. Er war der geborene Arzt, denn er ſah mit raſchem, klarem Blicke gleich, wo der böſe Feind der Sterblichen, die Krankheit, ihren Sitz aufgeſchlagen; er war ein Meiſter der Diagnoſe, was immer das ärztliche Genie bekundet. Freilich, gewaltthätig wie alle Reformatoren, griff er mit ſeinen Löwentatzen bei ſchwächlichen Conſtitutionen oft in bedenklicher Weiſe ein — manches zarte Saitenſpiel zerbrach in ſeiner metallenen Hand, umſomehr, als viele ſeiner Jünger ihn durch ein ausſchweifendes Heldenthum im Baden und Trinken zu überbieten ſuchten. Ebenſo begründet iſt wol der bekannte Tadel, daß der Menſch bei ihm erſt mit dem Baron anfing, und daß er die darunter ſtehende Maſſe wenigſtens keiner zarten Aufmerkſamkeit würdigte. Dennoch ſind ſeine Verdienſte bleibend, und auch die wiſſenſchaftliche Medicin hat von ihm gelernt. Er hat bewieſen, daß auch auf dem wiſſenſchaftlichen Gebiete das Genie eine incem-

mensurable Größe ist, dessen schöpferische Anregungen wie ein elektrischer Strom in die aufgehäufte todte Gelehrsamkeit einschlagen. Mindestens wird ihm Niemand das Verdienst streitig machen können, in diese vorher verlassenen Thäler ein großartiges Leben gezaubert zu haben, wie die Bade- und Logirhäuser von Gräfenberg und der wachsende Verkehr von Freiwaldau zur Genüge beweisen.

Niemals hätte sich die schüchterne Biela träumen lassen, daß an ihren Ufern alle Sprachen Europas in babylonischer Verwirrung durcheinandertönen und im gräfenberger Cursaale das allerdings seltene Ballvergnügen die auf den Horizont des kalten Wassers visirte schöne Welt Europas in lustigem Tanze versammeln würde.

Die Lorbern von Prießnitz ließen den medicinischen Genius in der Umgegend nicht schlafen. Im benachbarten Lindenwiese curirt Dr. Schroth mit der bekannten Semmelcur, eine trockene Heilmethode gegenüber der nassen des gräfenberger Löwen. Hier wird man von innen heraus ausgetrocknet — die bloße Beschreibung dieser Heilmethode erregt einen unendlichen Durst nach den frischen Quellen von Gräfenberg. Und wie immer nicht blos die Krankheiten, sondern auch die Heilbestrebungen in gewissen Gegenden epidemisch wirken: so mag es nicht in das Reich der Fabeln gehören, daß in einem Nachbardorfe ein Naturarzt bereits mit Haferstroh heilt und für die Heilkraft seiner Methode verschiedene Atteste aufzuweisen hat, darunter eins von einem Engländer, der die wunderthätigen Wirkungen des Haferstrohsacks, in den er im natürlichsten Costüm der Welt gesteckt wurde, nach Gebühr preist.

Wir folgen indeß dem Laufe der Biela nach ihren Quellen zu, welche am Fuße des Altvaters, des mährischen Riesen, entspringen, dessen kahler Scheitel über die Avantgarde der

Vorberge majeſtätiſch emporragt. Ueber Adelsdorf erreichen wir Thomasdorf, wo die Biela einen wenig bekannten, aber merkwürdigen Waſſerſturz, den ſogenannten Huhfahl bildet, indem ſie in mehren Abſätzen über einen 200 Fuß hohen Felſen toſend und ſchäumend in wilder, verlaſſener Schlucht herabſtürzt. Kaum finden die Führer hierher in dieſe ſelten betretene Gegend; mühſam muß man ſich durch mannshohes Farrnkraut hindurcharbeiten, das hier mit tropiſcher Kraft und Fülle emporſchießt; doch gerade dies gibt der Landſchaft den eigenthümlichen Reiz der Wildniß. Von Thomasdorf beſteigt man in drei Stunden den moosbedeckten und ſanftgewölbten Gipfel des Altvaters (4603 Fuß hoch), des höchſten Berges im Mähriſchen Geſenke, von welchem aus man eine eigenthümliche, von allen frühern Höhepunkten abweichende Ausſicht hat. Denn wir überſchauen hier Oeſterreichiſch-Schleſien und Mähren bis nach Olmütz, obwol uns ein Theil Mährens durch den benachbarten hohen Peterſtein und die janowitzer Haide verdeckt wird. Nach Ungarn hin bilden die Karpaten mit dämmernden Umriſſen den Horizont; zur Seite gruppiren ſich maleriſch die Berge der glatzer Landſchaft; aber nordwärts ſchweift der Blick ins Unbegrenzte über die ſchleſiſche und polniſche Ebene — kaum daß der Zobten und Breslau aus der verſchwimmenden Maſſe als willkommene Richtpunkte auftauchen. Eine kleine aus rohen Steinen erbaute Hütte ſteht dicht am Gipfel als Zufluchtsort für die vom Wetter verfolgten Bergwanderer. Bis zum Juni bleibt in der Regel der Schnee auf dieſer höchſten Koppe des Geſenkes liegen. Um die Ausſicht nach dem verdeckten Theile Mährens zu gewinnen, beſteigen wir noch den Peterſtein, der ſeinen Namen dem heiligen Petrus verdankt, deſſen Bildniß in einen Glimmerſchieferfelſen des Berges eingehauen iſt. In der ſich daran knüpfenden Legende erſcheint der Heilige in einer etwas

ketzerischen Beleuchtung. Er beschützte nämlich den Maler Peter Hagenbach, der eine Nonne aus dem spieglitzer Kloster entführt hatte, und leitete ihn ungefährdet nach Hinnewieder. Nach mancherlei Abenteuern wurde dieser Hagenbach später ein Freund von Lukas Cranach in Wittenberg. Wie der Heilige dazu kam, eine so frevelnde Liebe zu begünstigen, ist schwer zu deuten — man müßte denn annehmen, daß er dem künstlerischen Genius des Malers die madonnenhafte Schönheit gönnte, damit er sich an ihrem Anblick zu immer neuen idealen Schöpfungen begeistere. Die Aussicht vom Peterstein nach Mähren hin ist außerordentlich belohnend. Dicht zu den Füßen hat man den schäumenden Morafall, der aus einer Felsengrotte, dem Goldloche, in die Tiefe stürzt. Wer seinen Ausflug in das Gesenke noch weiter ausdehnen will, der besehe noch den Fall der Oppa in tiefer wilder Schlucht, Hubertuskirch mit seinen Hohöfen und seinem freundlichen, in Kreuzesform erbauten Ordensschloß, das Bad Hinnewieder oder Karlsthal im Oppathale, Wurbenthal mit seinen großen Bleichen, das Städtchen Zuckmantel, anmuthig gelegen, mit der glockenförmigen Bischofskoppe, deren weit sichtbarer Gipfel eine ausnehmend freie und reiche Aussicht auf den Halbkreis der Sudeten und die schlesische Ebene darbietet; wir aber kehren über Spieglitz, das uns wieder an jene seltsame Legende erinnert, und auf einsamen Fußpfaden über Wilhelmsthal nach Landeck zurück.

Die Chaussée nach Glatz führt uns zuerst in den reizenden herrschaftlichen Garten von Kunzendorf, einen der schönsten Parke Schlesiens. In dem untern Theile des Parks befinden sich auf weitem Wiesengrunde malerische Baumgruppen und Gesträuche; auch bietet das Schloß hinter der rauschenden Biela einen sehr freundlichen Anblick dar. Von den Terrassen des obern Theils, in welchem die Kunstgärtnerei

in glücklicher Pflege und geschmackvoller Gruppirung der Pflanzen ihre Triumphe feiert, ist der Blick auf das Bielathal und die Berge von anmuthigster Wirkung. Von dieser der Frau Landgräfin zu Fürstenberg gehörigen Besitzung gelangt man weiterhin nach Ullersdorf, wo außer einer großartigen Fabrik ebenfalls mancherlei Parkanlagen mit Springbrunnen und einem schönen Tempel unsere Aufmerksamkeit beschäftigen. Hier erhebt sich, zum Angedenken an die Königin Luise, ein eiserner 72 Fuß hoher Obelisk, der erste in Schlesien gegossene Prachtkegel dieser Art, mit einem Gewichte von 25,000 Pfund, der am 10. Mai 1802 zu Ehren eines frühern Besuchs der geliebten Fürstin errichtet wurde.

Ueber Eisersdorf, das sich durch seine bedeutende Baumwollspinnerei auszeichnet, erreichen wir die Stadt und Festung Glatz, welche von dieser Seite aus gesehen einen malerischen Anblick darbietet. Die Stadt liegt am Ufer der Neisse und hat ungefähr 8000 Einwohner. Ihre Geschichte verliert sich in die graue Vorzeit. Anfangs soll hier ein römischer Hauptmann ein Castell: Luz, Chloz, erbaut haben, wovon die Stadt Glatz ihren Namen erhalten haben soll. Doch behaupten Andere mit größerer Wahrscheinlichkeit, daß er vom slawischen Worte: Klada, ein Holzhaufen, herzuleiten sei. Noch heute sieht man am Rathhause das Wahrzeichen der Stadt: einen in Stein gehauenen Klotz. Die Römer wurden aus diesen Gegenden von der Gottes- und Völkergeißel Attila verdrängt, die Hunnen aber von den Truppen des Kaisers Heinrich I. bei Glatz selbst und später bei Münsterberg auf das Haupt geschlagen. Nach einigen Nachrichten soll die Stadt schon von diesem Kaiser 936 zur Freien Reichsstadt erhoben, nach andern überhaupt erst um das Jahr 981 gegründet worden sein. In der Bergveste hat damals der

böhmische Wladik Slemenitz, der Vater des heiligen Adalbert, gewohnt. Vergeblich wurde sie im Jahre 1010 vom Herzog Boleslaw I. von Polen, 1428 von den Hussiten und 1470 von den Breslauern belagert. Dagegen eroberte sie 1057 Kaiser Konrad und ließ alle Bürger der Stadt, weil sie dem geächteten Herzog Otto von Sachsen Schutz gewährt hatten, niederhauen. Im Siebenjährigen Kriege wurde sie zwei mal von den Oesterreichern erobert. Ihre jetzige Gestalt verdankt die Festung Friedrich dem Großen, an den sie im Hubertusburger Frieden fiel. Sie liegt auf zwei hohen Bergen, hat mehre Außenwerke, viele in den Felsen gehauene Partien und in den Stein gearbeitete Minen, welche die Bewunderung der Kenner erregen. Auf dem Schloßthurme, Donjon, erfreut man sich einer reizenden Aussicht auf die Stadt, den Thalkessel und das Panorama der umgebenden Berge. Hier hatte Friedrich der Große die Statue des heiligen Nepomuk, des Schutzpatrons von Böhmen, aufstellen lassen. Im folgenden Jahre sah der König mit Lächeln die Statue des Heiligen und sagte: „Es ist nicht recht, daß er das Gesicht nach Schlesien kehrt, hier hat er nichts mehr zu thun", — und so mußte er umgedreht werden, daß er jetzt das Gesicht nach Böhmen wendet. Früher ward auf dem Schlosse die berühmte Trommel aufbewahrt, über welche die Haut des großen Hussitenführers Ziska, der Sage nach, gespannt war. Auch hingen früher an einem eisernen Nagel in der Wand die schönen blonden Haare einer emancipirten heidnischen Jungfrau Waliska, die einmal Regentin der Grafschaft gewesen und ein höchst abenteuerliches und gottloses Leben geführt haben soll. Vor allem war sie eine große Zauberin, schoß mit ihrem Bogen weiter, als heutzutage die königliche Artillerie der Festung schießt, nämlich bis zur Großen Linde bei Eisersdorf, und zerriß starke Hufeisen mit ihren Händen

so leicht, wie heutzutage ein christliches Märchen eine Blume zerpflückt. Eine andere gottlose Dame aus neuerer Zeit, die berüchtigte Giftmischerin Ursinus, saß lange als Gefangene in der glatzer Festung. Auch berichtet die Chronik der Kasematten von zwei bekannten militärischen Schriftstellern, von denen der Letztere, der Generalquartiermeister von Massenbach, seine allzu vorlauten Beleuchtungen der preußischen Staatsverhältnisse in diesem Gefängniß abbüßte. Der andere, Friedrich von der Trenck, eine der romanhaftesten Persönlichkeiten des vorigen Jahrhunderts, wurde wegen des Verdachts, ein zartes Verhältniß mit einem Gliede der königlichen Familie zu hegen, hierhergebracht und erregte durch mehre Befreiungsversuche in erhöhtem Grade den Zorn des großen Königs. Dennoch gelang es ihm, im Jahre 1747 von hier zu entkommen. Später harrte seiner bekanntlich ein grausam strenges Gefängniß in Magdeburg, und nach langen qualvollen Leiden durch die Strenge eines Königs der Tod unter dem Henkerbeile der Republik, indem er als Agent fremder Mächte von Robespierre verurtheilt wurde.

Von den Gebäuden der Stadt ist nur die alte katholische Pfarrkirche sehenswerth, in deren Grüften sieben Herzoge und drei Herzoginnen und viele Malteserritter und Jesuiten beigesetzt sind. Auch befindet sich hier das Grab des Erzbischofs Ernest von Prag, von dem die Legende erzählt, daß er als Schüler in Glatz ein so lockeres und ausschweifendes Leben geführt habe, daß das Marienbild auf dem hohen Altar der Kirche es für nöthig befunden, sein Antlitz von ihm abzuwenden. Später zeichnete er sich indessen durch seine Frömmigkeit aus und verrichtete mancherlei Wunder, die ihm das Angesicht und die Gnade der Heiligen vermuthlich wieder zugewendet haben.

Das glatzer Jesuitencollegium steht auf lauter Todten-

gebeinen von ungewöhnlicher Größe, welche den tapfern Kriegern Attila's angehört haben sollen.

Ueber die Neissebrücke, den Abhang des befestigten Schäferbergs entlang, steigen wir empor zu dem langsam nach Glatz abfallenden Plateau, und genießen bei dem Dorfe Friedrichs-Wartha einen schönen Anblick des ganzen glatzer Thalkessels. Weiterhin durchwandeln wir den Warthapaß, die Pforte der Grafschaft, welche die Neisse in die kahlen Berge gebrochen hat. Zu unserer Linken haben wir die Eule, die sich in regelmäßiger Abdachung in das Neissethal herabsenkt. Bald erreichen wir den freundlichen Marktflecken Wartha, am Fuß des Gebirges und am Ufer der Straße, in einer romantischen Thalschlucht. Wartha hat seinen Namen wahrscheinlich von dem alten Schlosse Barden erhalten, einer böhmischen Grenzwarte, welche vom böhmischen Herzog Bretislaw I. in einem Kriege mit Polen 1094 zerstört wurde. Die schöne, große Kirche mit ihren zwei abgestumpften Thürmen wurde im Jahre 1665 vom Abt Augustin von Kamenz erbaut. Das große wunderthätige Gnadenbild der heiligen Jungfrau wurde 1200 von dieser eigenhändig einem Jünglinge geschenkt, der in brünstigem Gebete vor ihr auf den Knien lag. Friedrich der Große schenkte ihr ein neues Kleid und außerdem der Kirche eine prächtige Orgel. Wartha ist ein berühmter Wallfahrtsort. Zur Kirche und zur Kapelle auf dem Warthaberge, zu der ein mit Kapellen und Bildern besetzter Stationenweg hinaufführt, wallfahren jährlich über 50,000 Pilger und verbreiten mit ihren Processionen, Fahnen, Gesängen im Städtchen, Thal und am Berghange ein eigenthümliches Leben. Die Aussicht vom Kapellenberg, der sich über das Felsenbett der schäumenden Neisse mit seinen von düstern Tannen umrauschten Grünsteinwänden erhebt, macht ihn auch für diejenigen Wallfahrer interessant, welche zu der, durch seine Votiv-

tafeln verherrlichten, aber doch wunderthätigen heiligen Mutter Natur die verehrenden Blicke wenden. Wer freilich für ihre Schönheit unempfänglich iſt, der erſteige nicht erſt den ſteilen Berg, ſonſt wird es ihm dort ergehen wie dem blinden Eremiten, der lange die Einſiedelei bewohnte, welche eine der ſchönſten Ausſichten darbietet.

Von der Felſenpforte zu Wartha kehren wir über Frankenſtein, Reichenbach und Schweidnitz nach Breslau zurück, bereichert mit ebenſo erhabenen wie reizenden Landſchaftsbildern in verwirrender Fülle, mit mancher intereſſanten hiſtoriſchen Erinnerung, mit mancher lieblichen poetiſchen Sage, und überzeugt, daß die Natur- und Sagenſchätze des Schleſiſchen Gebirges keinen Vergleich ſcheuen dürfen und jeden Reiſenden ermuthigen ſollten, ſich nicht mit dem zufälligen Segment zu begnügen, in das ihn eine Badereiſe führt, ſondern den ganzen Kreis mit ſeinem ſeltenen Reichthum an originellen Schönheiten bewundernd zu durchmeſſen.

Druck von A. M. Brockhaus in Leipzig

Literarische Anzeigen.

Im Verlage von **J. Urban Kern** in Breslau sind erschienen:

Krebs, J., Führer nach Fürstenstein, Salzbrunn ꝛc. 6 Sgr.

———, Führer ins Riesengebirge. Nebst Karte. 10 Sgr.

———, Führer in die Grafschaft Glatz. 10 Sgr.

———, Der Sudetenführer. Complet mit Stahlstichen. 1 Thlr. 10 Sgr.

Erinnerung aus Riesengebirge. 12½ Sgr.

Schlesische Sagen Chronik. 12½ Sgr.

Karte des Riesengebirges. 5 Sgr.

Bei **G. Heinze & Comp.** in Görlitz ist erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Schlesisches Wappenbuch oder die Wappen des Adels im souverainen Herzogthum Schlesien, der Grafschaft Glatz und der Oberlausitz, herausgegeben von **J. G. L. Dorst.** 607 Wappen in Buntdruck auf 180 Tafeln in 4. mit erkl. Texte. 30 Thlr.

Taschenbuch für die Lausitzen. Geographisches und Geschichtliches von **E. Ruhlandt.** Zwei Hefte. à 10 Sgr.

Verlag von **F. A. Brockhaus** in Leipzig.

Brockhaus' Reise-Bibliothek:

Breslau und die Schlesischen Eisenbahnen.

Von **Max Kurnik.**

Preis 10 Sgr.

Jedem, der Breslau und Schlesien besucht oder blos auf der Eisenbahn durchfliegt, wird diese Schrift ein treues Bild des Landes, seiner Geschichte und seines Charakters darbieten und die angenehmste Unterhaltung gewähren. Sie bildet eine directe Ergänzung zu der vorliegenden Schrift **Rudolf Gottschall's**: „Das Schlesische Gebirge."

Wichtiges Reise-Vademecum.

Im **Rieger**'schen Verlage in Stuttgart erschien:

Springer. Dr. A. H. (Privatdocent der Kunstgeschichte an der Bonner Universität). **Handbuch der Kunstgeschichte.** Zum Gebrauche für Künstler und Studirende und als **Führer auf der Reise.** Mit einem einleitenden Vorworte von Professor Dr. *Fr. Vischer* in Tübingen. — Mit 93 Illustrationen, einer chromo-lithographischen Tafel und einem **kunsthistorischen Wegweiser auf der Reise durch Deutschland, Italien, Spanien, Frankreich, Niederlande und England.** 28 Bogen gross Octav. Elegant broschirt 1 Thlr. 24 Sgr. oder 3 Fl. 9 Kr., in rothem englischem Einbande 2 Thlr. 6 Sgr. oder 3 Fl. 54 Kr.

Verlag von **F. A. Brockhaus** in **Leipzig.**

Martin Opitz.

Eine Monographie von **Friedrich Strehlke.**

8. 24 Ngr.

Eine fleißige Monographie über **Martin Opitz**, den gefeiertsten deutschen Dichter des 17. Jahrhunderts und als Begründer der Schlesischen Dichterschule von wesentlichem Einfluß auf die deutsche Dichtkunst, die er aus ihrem damaligen tiefen Verfall zu erheben wußte. Die vorliegende Schrift ist die einzige, seit dem gänzlich veralteten Werke des Gottschedianers Lindner (1730) geschriebene Monographie über Opitz und schon deshalb ein werthvoller Beitrag zur deutschen Literaturgeschichte.

Kruber erschien:

Auserlesene Gedichte von Martin Opitz von Boberfeld. Herausgegeben von **Wilhelm Müller.** 8. 1 Thlr. 15 Ngr.

Brockhaus' Reise-Bibliothek:

Die Böhmischen Bäder.

Von Siegfried Kapper.

Preis 10 Sgr.

Der bekannte Verfasser schildert hier die Böhmischen Bäder, die er als daselbst practicirender Arzt besonders genau kennt, nämlich Franzensbad mit Eger, Marienbad, Karlsbad und Teplitz nebst ihren nähern und weitern Umgebungen. Die Schrift wird deshalb gewiß Allen, die in einem dieser Bäder die Cur gebrauchen oder sie sonst besuchen, als Lectüre während des Aufenthalts sowie als Erinnerung willkommen sein.

Aus dem Böhmerwalde.

Bilder und Erzählungen aus dem Volksleben.

Von Josef Rank.

Erste Gesammtausgabe. Drei Bände. 12. 5 Thlr.

Josef Rank's Erzählungen „Aus dem Böhmerwalde" gehören zu den besten Erzeugnissen der deutschen Dorfgeschichtenliteratur. Max Waldau, der bekannte Dichter und Kritiker, stellt sie den Auerbach'schen Dorfgeschichten an die Seite, indem er u. a. sagt: „Berthold Auerbach und Josef Rank, die besten, oder sagen wir es nur heraus, die einzigen Dorfgeschichtenschreiber unserer Zeit, kennen das Dorf und wirken auf Grund dieser Kenntniß. Gleichwohl sind sie wesentlich von einander verschieden, sie gehen auf verschiedenen Wegen nach verschiedenen Zielen. Rank's Dorfgeschichten verdienen deshalb gewiß von allen Freunden der Auerbach'schen Dorfgeschichten gelesen zu werden.

Einzeln erschien von demselben Verfasser:

Das Hofer-Käthchen. Miniatur-Ausgabe. Geh. 24 Sgr. Geb. 1 Thlr.

Eine neue Ausgabe vom „Hofer-Käthchen" wol der gelungensten und anmuthigsten der böhmischen Dorfgeschichten Josef Rank's.

Ein Jugendleben.

Biographisches Idyll aus Westpreußen.

Von Bogumil Golz.

Drei Bände. 8. 5 Thlr.

Der bekannte Verfasser des „Buch der Kindheit" (1847) und des „Menschen-Dasein" (1849), welches letztere Meisterwerk eine „Fundgrube für alle Zeiten" und Diesterweg ein „unschätzbares Kleinod" genannt hat, schildert in diesem Werke das Landleben in einer Wahrheit und Plastik, mit so quellfrischen Empfindungen, daß sich der Leser mitfortgerissen und zum Mitdichten aufgelegt fühlt. Was aber mehr wie die Poesie, die Lebensweisheit, der Humor und der überall schlagende Verstand des Buchs sagen will, das ist die lebendigste Schilderung, die herzigste Würdigung des Landvolks. Das Werk ist in dieser Hinsicht dem Besten an die Seite zu stellen, was die deutsche Literatur auf diesem Gebiete geleistet hat.

BROCKHAUS' REISE-ATLAS.

Entworfen und gezeichnet von **Henry Lange.**

Unter diesem Titel erscheint in dem Verlage von **F. A. Brockhaus** in Leipzig eine **Reihe von Eisenbahnkarten, Flusskarten und Städteplänen**, wie sie bisher noch nicht existirten und aus denen sich allmälig ein **Reise-Atlas für ganz Deutschland** gestalten soll, obwol jedes Blatt für sich ganz selbständig ist. Das Unternehmen bildet ein Seitenstück und eine Ergänzung zu **Brockhaus' Reise-Bibliothek für Eisenbahnen und Dampfschiffe.** Während letztere dem Reisenden interessante Reiselectüre bietet und zu seiner Unterhaltung und Belehrung über die von ihm besuchten Gegenden während der Fahrt dient, soll der **Reise-Atlas** ihn über Alles genau orientiren, was ihm auf irgendeiner Fahrt oder in einer Stadt entgegentritt, und alle speciellen Notizen geben, die in der Reise-Bibliothek ausgeschlossen sind. Jedes Blatt besteht deshalb aus einer **Karte** oder einem **Plan** (in Lithographie mit Farbendruck) und aus einer **Beschreibung** der betreffenden Fahrt oder Stadt nebst allen dem Fremden nöthigen Notizen. Ausserdem sind auf den Karten oder Plänen **Abbildungen** der interessantesten Sehenswürdigkeiten (in Stahlstich) angebracht. Das Ganze ist in der Geographisch-artistischen Anstalt der Verlagshandlung hergestellt. **Jedes Blatt** (in Octavformat sauber cartonnirt) **kostet 5 Sgr.**

Erschienen sind bereits folgende Blätter:

Leipzig-Dresden. Führer für Reisende auf der Leipzig-Dresdener Eisenbahn. (Zugleich auch in einer Miniatur-Ausgabe.)

Die Sächsische Schweiz. Führer für Reisende auf der Elbdampfschifffahrt zwischen Dresden und Leitmeritz, der Sächsisch-Böhmischen Staatseisenbahn von Dresden nach Prag sowie in der Sächsischen Schweiz. Mit 9 Abbildungen in Stahlstich (Ansellalt, Herrnskretschen, Hohnstein, Königstein, Kuhstall, Prebischkegel und Kreuzstein, Prebischthor, Rathener- und Basteifelsen, Grosser Winterberg).

Leipzig-Hof. Führer für Reisende auf der Sächsisch-Bairischen Staatseisenbahn. Mit 2 Abbildungen in Stahlstich (Göltzschthal und Elsterthal).

Hof-Nürnberg. Führer für Reisende auf der Eisenbahn von Hof nach Nürnberg. Mit 6 Abbildungen in Stahlstich (Dom zu Bamberg, Burg und Johanniskirchhof zu Nürnberg, Plassenburg bei Culmbach, Tuchersfelde, Vierzehnheiligen und Staffelstein, Waldstein).

Leipzig. Plan der Stadt und Führer für Fremde. Mit 10 Abbildungen in Stahlstich (Augusteum, Börse, Brockhaus' Offizin, Buchhändler-Börse, Katholische Kirche, Pleissenburg, Post, Rathhaus, Rosenthalthor, Thomaskirche).

Dresden. Plan der Stadt und Führer für Fremde. Mit 10 Abbildungen in Stahlstich (Albrechtsburg, Eisenbahnbrücke, Alte Elbbrücke, Frauenkirche, Japanisches Palais, Katholische Kirche, Museum, Palais im Grossen Garten, Brühl'sche Terrasse, Theater).

Weitere Karten und Städtepläne werden in rascher Folge erscheinen, zunächst folgende: **Prag-Bodenbach, Berlin-Hamburg, Hamburg, Nürnberg-Augsburg, München-Augsburg-Ulm, München, Magdeburg-Hannover-Göttingen (Harz), Die Donau (Ingolstadt-Regensburg-Passau und Passau-Linz-Wien), Der Rhein (Mainz-Koblenz und Koblenz-Köln).**

Brockhaus'
Reise-Bibliothek

für

Eisenbahnen und Dampfschiffe.

Preis des Bändchens 10 Silbergroschen.

Verzeichniß von Schriftstellern,
welche Beiträge für die Reise-Bibliothek geliefert oder zugesagt haben:

Karl Andree.
Karl Gustav v. Berneck.
Adolf Bock.
Friedrich Bodenstedt.
Aurelio Buddeus.
Bernhard Cotta.
Marie Förster.
Friedrich Gerstäcker.
H. Girard.
Rudolf Gottschall.
W. Häring (Willibald Alexis).
Ferdinand Hochstetter.
Nikolaus Hocker.
J. E. Horn.
Siegfried Kapper.
Alexander Kaufmann.
Heinrich Koenig.
Friedrich Körner.
F. Gustav Kühne.
Max Kurnik.
Franz Löher.
Hermann Marggraff.
Hermann Masius.
Emil Müller.
Otto Müller.
Wolfgang Müller von Königswinter.
Heinrich Pröhle.
Josef Rank.
Adolf Schmidl.
Levin Schücking.
Ludwig Steub.
Ernst Willkomm.
Karl Winter.

Von der **Reise-Bibliothek** sind bereits folgende Bändchen erschienen:

Poetisches Reise-Album. Herausgegeben von **Josef Rank.**

Eine Eisenbahnfahrt durch Westfalen. Von **Levin Schücking.**

Wien in alter und neuer Zeit. Von **F. Gustav Kühne.**

Harzbilder. Sitten und Gebräuche aus dem Harze. Von **Heinrich Pröhle.**

Von Berlin nach Hamburg. Nebst Schildereien aus Lübeck und Hamburg. Von **Ernst Willkomm.**

Die Schlachten bei Leipzig. Kriegsgemälde von **Karl Gustav von Berneck.** Mit zwei Plänen.

Brüssel nach seiner Vergangenheit und Gegenwart. Von **J. E. Horn.**

Das Moselthal von Nancy bis Koblenz. Landschaft, Geschichte, Sage. Von **Nikolaus Hocker.**

Die Thüringische Eisenbahn. Von **Adolf Bock.**

Von Frankfurt a. M. nach Basel. Eisenbahnfahrt und Wanderungen im süddeutschen Rheinland. Von **Aurelio Buddeus.**

Briefe aus Südrußland während eines Aufenthalts in Podolien, Volhynien und der Ukraine. Von **Marie Förster.**

Reise-Pitaval. Auserlesene Criminalgeschichten, erzählt von **Willibald Alexis.**

Münchener Skizzenbuch. Von **Wolfgang Müller von Königswinter.**

Schillerhäuser. Von **Josef Rank.**

Auf den Schlesischen Eisenbahnen. Eine Fahrt von Breslau nach Ober-, Mittel- und Niederschlesien. Von **Max Kurnik.**

Prag. Von **F. Gustav Kühne.**

37. 3-8 – 43.-60 6.1.

Von der **Reise-Bibliothek** werden zunächst folgende Bändchen erscheinen:

Reisebuch von Köln bis Minden. Von **Levin Schücking.**

Reisebuch von Dresden bis Prag. Von **Karl Winter.**

Reisebuch von Eisenach nach Frankfurt a. M. Von **Emil Müller.**

Donaubuch von Regensburg bis Galacz. Von **Wolf Schmidl.**

Der Rhein von Mainz bis Köln. Von **Nikolaus Hocker.**

Der Niederrhein. Von **Wolfgang Müller von Königswinter.**

Der Main. Von **Alexander Kaufmann.**

Das schlesische Gebirge und die schlesischen Bäder. Von **Rudolf Gottschall.**

Die böhmischen Bäder. Von **Siegfried Kapper.**

Thüringen. Von **Bernhard Cotta.**

Rügen. Von **Hermann Masius.**

Hist. lit. 213

Prospect.

Eisenbahnen und Dampfschiffe haben auf das Leben der Völker den unermeßlichsten Einfluß geübt und üben ihn fortwährend in immer gesteigertem Grade. Der Verkehr hat sich zu staunenswerther, früher kaum geahnter Höhe entwickelt. Jedermann reist jetzt zehn mal häufiger und weiter als sonst, Jeder erlebt weit mehr als früher in gleicher Zeit. Die Zeit hat dadurch erhöhten Werth erhalten: sie ist um so kostbarer geworden, je mehr sich in ihr erreichen läßt. Und doch, während bei der jetzigen raschen Art zu reisen soviel Zeit erspart und gewonnen wird, geht gerade dabei wiederum viel Zeit verloren! Auf den frühern langsamern und gemüthlichern Reisen wollte und konnte man von Beginn derselben an alles sich Darbietende ruhig genießen. Jetzt eilt man oft hunderte von Meilen durch wenig interessante oder oft gesehene Gegenden, um erst dann eine genußreiche Reise zu beginnen. Früher unterhielt sich die Reisegesellschaft viel mit einander, man schloß sich bald näher an seine Mitreisenden an. Jetzt ist ein längeres Gespräch auf der Eisenbahn bei dem Rasseln der Wagen fast unmöglich. Und wenn wir uns dann stumm gegenübersitzen, wenn die Reisegesellschaft uns nicht anregt, wenn schlechtes Wetter uns stundenlang in die Kajüte eines Dampfschiffs verbannt, werden wir da nicht von tödtlicher Langeweile geplagt, von Aerger erfüllt über den Verlust der kostbaren Zeit?

Aber es gibt ein Mittel gegen diese „kleinen Leiden" des menschlichen Lebens und Reisens, die uns oft den ganzen Reisegenuß verleiden, und dies ist: **interessante Reise-Lectüre.**

Allerdings fehlte es bisher an Büchern, die den Geist während der Reise leicht und angenehm beschäftigen. Die wenigen aber, die dazu dienen könnten, empfehlen sich nicht durch angemessene äußere Ausstattung, handliches Format und deutlichen Druck.

In den Ländern, wo der durch den Dampf vermittelte Verkehr sich noch rascher als in Deutschland entwickelte: in England und Amerika, ja selbst in Frankreich, Belgien und Italien gibt es schon seit längerer Zeit besondere **Reise-Bibliotheken,** die alle den glänzendsten Erfolg haben. Fast Niemand reist dort ohne sich ein solches Buch mitzunehmen. In England wurden diese Reise-Bibliotheken zuerst durch den Scharfblick eines Macaulay angeregt und besonders von zweien der angesehensten Verleger, Longman und Murray, in verschiedener Weise ausgeführt. Sollte man nun nicht voraussetzen dürfen, daß das deutsche Publicum, das sich mit Recht vorzugsweise seiner literarischen Bildung rühmt, ein für Deutschland berechnetes, von den besten deutschen Schriftstellern unterstütztes derartiges Unternehmen mit lebhafter Theilnahme begrüßen und fördern werde? Die unterzeichnete Verlagshandlung ist dieser Ueberzeugung und hat deshalb ein Unternehmen begonnen, das dem reisenden Publicum Deutschlands geeignete Reise-Lectüre darbieten wird.

Was zunächst den **Inhalt** dieser **Reise-Bibliothek** betrifft, so wird besonders darauf gesehen werden, daß die zur Aufnahme in dieselbe bestimmten Schriften speciell zur Lectüre für **Reisende** geeignet, zugleich aber von so dauerndem Werthe sind, daß sie ein Aufbewahren auch nach der Reise verdienen. Ferner wird auf die sehr **verschiedenen Bedürfnisse** der Reisenden Rücksicht genommen werden: es wird ebensowol für Unterhaltung als für Belehrung, für Ernstes wie für Erheiterndes gesorgt sein.

Aus diesen Rücksichten wird die Reise-Bibliothek in zwei Hauptabtheilungen zerfallen, wovon die erstere **Reisebücher** in speciellerm Sinne, die zweite **Schriften belehrenden und unterhaltenden Charakters** umfaßt.

Was wird jeden Reisenden zunächst interessiren? Doch wol das Land, das er eben durchreist. An eigentlichen Reisehandbüchern ist auch in Deutschland kein Mangel und diese werden daher zunächst wenigstens von dem Plan des Unternehmens ausgeschlossen sein. Allein der gebildete Reisende verlangt gewiß mehr, als derartige „Führer" ihm bieten können. Er möchte das Land, das er besucht, näher kennen lernen, über seine Geschichte, seinen Charakter etwas hören. Deshalb sollen in unsern Reisebüchern vor allem Schilderungen und Charakteristiken der von den verschiedenen Routen durchschnittenen oder berührten Gegenden und Ortschaften Deutschlands, ihrer Bevölkerungen, Sehenswürdigkeiten und historischen Erinnerungen gegeben werden. Solche topographisch-ethnographische Schilderungen können, ohne in eine bloße trockene Aneinanderreihung von Notizen zu verfallen, dem Publicum während der Reise in vielen Fällen gleichzeitig den Dienst von Reisehandbüchern leisten oder als Vorbereitung zu einer Reise benutzt werden; und auch nach derselben sollen sie als Erinnerung an das Gesehene und Erlebte Werth behalten. Durch **Karten und Pläne** soll, wo es nöthig ist, der Inhalt dieser Reisebücher erläutert werden.

Die zweite Hauptabtheilung der Reise-Bibliothek wird **Schriften belehrenden und unterhaltenden Charakters** umfassen, also solche, die, ohne specielle „Reisebücher" zu sein, nur im Allgemeinen zur Unterhaltung der Reisenden dienen sollen. Diese Schriften werden, nach den verschiedenen Neigungen und Ansprüchen der Reisenden, theils belehrende, theils blos angenehm unterhaltende sein. Dahin gehören zunächst Novellen und Erzählungen aller Art, selbst einzelne poetische Werke. Dann aber auch populär-wissenschaftliche, namentlich naturwissenschaftliche, ferner biographische, historische, culturhistorische, criminalgeschichtliche, kriegs- und zeitgeschichtliche Schriften, kurz solche, deren Gegenstände in ethnographischer, sittengeschichtlicher oder psychologischer Hinsicht von Bedeutung sind und mit dem wirklichen Leben, besonders mit dem Leben des Tages, im Zusammenhang stehen. Die Schriften werden in der Regel speciell für die **Reise-Bibliothek** verfaßt; doch soll die Mittheilung älterer gediegener Schriften dieses Gebiets nicht ausgeschlossen sein.

Besonders glaubt die Verlagshandlung noch hervorheben zu müssen, daß das deutsche Publicum in beiden Hauptabtheilungen der Reise-Bibliothek wesentlich nur **Originalschriften ausgezeichneter deutscher Schriftsteller** von wirklichem literarischen Werthe zu erwarten hat. Die Aufforderung der Verlagshandlung, sich bei ihrer Reise-Bibliothek durch Beiträge zu betheiligen, ist zu ihrer Freude von einer Reihe der ausgezeichnetsten Schriftsteller Deutschlands sehr beifällig aufgenommen worden. Die am Schlusse dieses Bändchens verzeichneten Namen der Schriftsteller, welche Schriften für die Reise-Bibliothek zugesagt oder dieselben zum Theil schon ausgearbeitet haben, sind dem deutschen Publicum eine Gewähr, daß es Tüchtiges von dem Unternehmen zu erwarten hat.

Die bereits erschienenen oder zunächst rasch hintereinander erscheinenden Bändchen der Reise-Bibliothek sind am Schluß dieses Bändchens verzeichnet.

Neben dem Inhalt ist bei Schriften, die zum Gebrauch auf der Reise bestimmt sind, die **Form**, das Aeußere, von besonderer Wichtigkeit. Die Verlagshandlung hat deshalb bei ihrer Reise-Bibliothek zunächst für ein **handliches Format** Sorge getragen, dann für **deutlichen, die Augen nicht anstrengenden Druck** und für **weißes Papier**; endlich auch dafür, daß die Bücher mit **festem Umschlag** (in gelbem Papier) versehen und **bereits beschnitten** sind. Der **Umfang** wird in der Regel 8—12 Bogen betragen und der **Preis** ist für jedes solches Bändchen auf 10 Silbergroschen festgesetzt.

Für den **Vertrieb** der Reise-Bibliothek sind von der Verlagshandlung die zweckmäßigsten Einrichtungen getroffen oder angebahnt worden: sie hofft, daß die Directionen der Eisenbahn- und Dampfschifffahrtsgesellschaften ihr sowie den betreffenden Sortimentshandlungen freundlich entgegenkommen werden, damit das Publicum die Reise-Bibliothek gleich auf den Bahnhöfen und an den Hauptstationen kaufen kann, wie dies bereits in andern Ländern stattfindet.

Schließlich macht die Verlagshandlung noch darauf aufmerksam, daß sie sich auch mit der Herausgabe von mehren für das reisende Publicum bestimmten **kartographischen Werken** beschäftigt, namentlich mit **Städteplänen, Eisenbahnkarten** für alle Eisenbahnrouten Deutschlands, **Flußkarten** ꝛc., nebst Angabe der Abfahrtsstunden, Gasthöfe u. s. w., woraus sich zuletzt ein praktischer **Reise-Atlas** für ganz Deutschland gestalten wird. Diese kartographischen Werke werden eine wesentliche Ergänzung der Reise-Bibliothek bilden.

Leipzig.

F. A. Brockhaus.

Poetik.

Die Dichtkunst und ihre Technik.

Vom Standpunkte der Neuzeit

von

Rudolph Gottschall.

60899

Breslau,
Verlag von Eduard Trewendt.
1858.

Ex Biblioth.
Universitatis
Frider. Guil.
Berolin.

Gottschall, Lit.

[illegible] Faust v. Goethe 81.
[illegible] v. Gottschall 87.
[illegible] v. Freiligrath 86
[illegible] 131.
[illegible] v. Schiller 178
Glocke v. do. 147
Faust II. v. Goethe 143.
[illegible] v. Lenau 158.
[illegible] 160.
[illegible] 139. [illegible] 137
[illegible] v. Mörike 163.
[illegible] v. H. Lingg 164
[illegible], Walther v. [illegible] 165.
[illegible] v. Schiller 166
Psalm [illegible] 167
[illegible], (Romeo u. Julia) 169.
Goethe [illegible] 183
do. Tasso 195
[illegible] v. Lingg 207.
[illegible] v. [illegible] 210
[illegible] v. Lenau [illegible] 211.
[illegible] v. R. [illegible] 213.
[illegible] v. Schlegel 222
[illegible] 222

[illegible] Träume [illegible] Ballade	224
[illegible] mir [illegible] Winternacht [illegible]	227
Was ich [illegible] Lust [illegible]	228
[illegible] vom Gesang gegeben	274
[illegible]	275
Die Bitte von Lenau	276
Verschollen [illegible] Klang	276
Es jagt [illegible]	277
[illegible] Lenau	278
[illegible] Träume	334

Vorwort.

Wollte man vielſeitigen Verſicherungen glauben, ſo wäre eine Aera des Materialismus hereingebrochen, in welcher die Poeſie ſich mit einer vollkommen untergeordneten Rolle begnügen müßte. Nichts würde in dieſem Falle überflüſſiger ſein, als eine Poetik zu ſchreiben, da ſelbſt diejenigen, denen die dichteriſche Muſe noch einige Theilnahme abzuſchmeicheln vermöchte, ihr Intereſſe nicht auf die Kenntniß jener Geſetze ausdehnen würden, welche das dichteriſche Schaffen regeln. Doch nach unſerer Ueberzeugung iſt die Lebenskraft der Poeſie zu groß, als daß die vorübergehende Ungunſt der Zeit ſie erſticken könnte. Im Gegentheil, hat eine neue Kulturepoche begonnen, ſo beginnt ſie auch für die Poeſie, und es iſt nöthiger als je, auch auf äſthetiſchem Gebiete das Bleibende vom Vergänglichen zu ſondern, damit die Dichtkunſt nicht im Joche veralteter Regeln ſeufze, ſondern neue Bahnen einſchlage, auf denen ſie die Lorbern der Zukunft erreichen kann. Sie hat dies zum Theil gethan, aber ohne von einer wiſſenſchaftlichen Aeſthetik gewürdigt zu werden, welche dieſen neuen Aufſchwung nur mit verdroſſener Miene betrachtete. Wenn überhaupt in Deutſchland ſeit langer Zeit keine ſpecielle techniſche „Poetik“ erſchienen iſt, ſo fehlt es noch mehr an einem wiſſenſchaftlichen Werke, welches den neuen dichteriſchen Beſtrebungen als Fahne dienen, die Gleichſtrebenden um ſich verſammeln könnte und, nach den ewigen Regeln des Schönen, die Berechtigung derjenigen neuern Erſcheinungen nachzuweiſen verſuchte, die von einer vorurtheilsfreien Aeſthetik verdammt werden, weil ſie den gewohnten Kreis der Dichtung mit freieren Bahnen vertauſchten.

Zu einem ſolchen Unternehmen dürften meine ſchwachen Kräfte gewiß

nicht ausreichen, würden sie nicht dadurch verstärkt, daß ich aus der Mitte der neueren Bestrebungen heraus, mit der gesammelten Kraft der Zeitgenossen, mein Werk zu vollenden trachte, daß ich gleichsam die latente Poetik, welche in den Dichtungen der neuern Poeten schlummert, entbinde und ihr einen wissenschaftlichen Ausdruck zu geben suche. Poesie und Poetik hängen auf's Innigste zusammen. Der Philosoph mag die Idee des Schönen bestimmen; aber selbst ein Aristoteles hätte seinem Werke kein konkretes Leben verleihen können, wenn nicht die erhabenen Schöpfungen eines Homer und Sophokles seinem poetischen Kanon vorausgegangen wären. Der größte Gesetzgeber auf dem Gebiete der Dichtkunst bleibt ewig der dichterische Genius. Weil aber die Idee des Schönen, sobald sie in die Erscheinung untertaucht, mit jedem Jahrhundert ihre Hülle wechselt: so ist Nichts gefährlicher, als der Götzendienst, der mit diesen abgelegten Schlangenhäuten der Geschichte getrieben wird, als diese Verwechslung des Ewigen und Vergänglichen, welche in der That das zerbrechliche Fundament einer die neuern Erscheinungen verurtheilenden Rhadamanthenweisheit bildet. Auch unser Jahrhundert giebt der ewigen Schönheit eine neue Hülle; unsere Dichter haben die großartigsten Impulse zur Fortentwicklung der Poesie im Geiste der Zeit gegeben; aber die Mehrzahl unserer Aesthetiker hat diese Fortschritte nur mit Achselzucken begrüßt, weil sie das ursprüngliche Wesen des Schönen in dieser neuen Erscheinungsform nicht zu erkennen vermochten.

Von diesem Standpunkte aus angesehn, kann es mir unmöglich zum Nachtheile gereichen, daß ich mich selbst produktiv auf den verschiedensten Gebieten, in der Lyrik, Dramatik und Epik, versucht habe. Nur in der Werkstatt des dichterischen Schaffens selbst belauscht man seine Geheimnisse, und wie schon eine vollkommen unproduktive Kritik etwas Eunuchenhaftes hat und ihre Lehren mit einer Fistelstimme vorträgt, der die vollen Brusttöne fehlen, so ist dies in viel höherem Grade bei einer Poetik der Fall, in welcher alle Feinheiten der dichterischen Technik zur Sprache

kommen müſſen. Ganz abgeſehn von Horaz, Vida und Pope — hat unſere Aeſthetik nicht durch unſere klaſſiſchen Dichter, durch Leſſing, Herder, Schiller, Goethe, Jean Paul, die weſentlichſte Fortbildung erhalten? War es nicht der innige Zuſammenhang mit der Production, der ſie ſelbſt erſt in neue Bahnen führte? Und haben unſere neuen äſthetiſchen Syſtematiker viel mehr gethan, als jene genialen Aperçus der Dichter in eine wiſſenſchaftliche Form zu bringen und durch logiſchen und metaphyſiſchen Kitt niet- und nagelfeſt zu machen? Niemand wird leugnen wollen, daß die Kritik ein weſentliches Moment des dichteriſchen Schaffens iſt! Welche Kritik muß der Dichter ſchon bei Erfindung eines Plans ausüben, wieviel verwerfen, ſichten, neuſchaffen, welchen Scharfſinn erfordert die conſequente Durchführung der Charaktere, die logiſche Entwickelung der Handlung! Jedes fertige Werk ſteht gleichſam auf einem Schutt von Planen, Motiven, Fragmenten, der in der Werkſtatt des Dichters zurückgeblieben. Der Dichter hat ſich ſelbſt hundertmal kritiſirt, ehe ihn ſein Kunſtrichter einmal beurtheilt. Und ſollte, bei aller Begeiſterung, die ihn treibt, dem Poeten bei dem Einſchlagen neuer Richtungen, dem Schaffen neuer Formen das volle Bewußtſein über ſeinen Weg und ſein Ziel fehlen? Ein Dichter iſt daher gewiß mehr als der bloße Theoretiker befähigt, einen lebensvollen und nutzenbringenden Kanon der Dichtkunſt zu entwerfen.

Obgleich ich mich ſchon lange mit dieſem Plan trug und auch den Entwurf des Werkes ſchon ausgearbeitet hatte, ſo wartete ich doch das Erſcheinen des letzten Heftes der umfangreichen Viſcher'ſchen „Aeſthetik“ ab, welches die Dichtkunſt behandelt, um mich zu überzeugen, ob dieſe Arbeit nicht die meinige überflüſſig mache. Doch der Aeſthetiker, der die einzelnen Künſte nur in den Bau ſeines ganzen Syſtems hineinarbeitet, hat immer mehr ihre allgemeine Seite im Auge und kann ſich nicht mit dem erforderlichen Behagen in die Einzelnheiten der Technik verſenken, nicht die Phyſiognomie einzelner Werke und Dichter mit jener Lebendig-

keit ausmalen, welche der abstrakten Regel erst Wärme und Frische giebt! Je größer überhaupt die architektonische Kunst des Aesthetikers ist, je mehr er sein Paragraphennetz wie eine logische Kette ineinanderschlingt und jeden neuen Satz nur als Resultat der vorausgehenden Entwickelung giebt: um so weniger wird sich der einzelne Theil selbstständig von dem ganzen Organismus lostrennen lassen, um so weniger wird er ohne Rückblicke, Hinweise auf Früheres, ja ohne vollständige Kenntniß der im allgemeinen Theil enthaltenen Entwickelungen verständlich sein. Dies ist in der That bei der Vischer'schen Aesthetik der Fall — die Lehre von „der Dichtkunst" ist reich an jenen philosophischen Abbreviaturen, deren Schlüssel nur das ganze Werk giebt. Hierzu kommt, daß die Rücksichtnahme auf die neueste Literatur eine außerordentlich geringe ist, und somit die Hauptzwecke meiner Poetik dort keine Erledigung gefunden haben. Wie ich indeß der Aesthetik Vischer's allgemeine Grundbestimmungen des Schönen und der Kunst verdanke, welche ich zu adoptiren um so weniger Bedenken trug, als auch die Wissenschaft des Geistes, wie die der Natur, positive Resultate aufweist, auf denen sich weiter bauen läßt, wenn überhaupt von einer gemeinsamen Arbeit der Geister die Rede sein soll: so verdanke ich noch zwei neuern Werken eine Fülle von Anregungen, dem Werke des tief und feingebildeten Rosenkranz: „die Poesie und ihre Geschichte" und dem des geistvollen Carrière: „das Wesen und die Formen der Poesie," indem das erstere für die sehr wichtige geschichtliche Auffassung und Behandlung des Stoffes glänzende Gesichtspunkte aufstellt, das zweite mit echt dichterischem Geiste die großen Kunstwerke aller Zeiten interpretirt und vielen Axiomen der Poetik eine neue überzeugende Fassung giebt. Doch auch diese beiden Werke konnten das meinige nicht überflüssig machen, da ich nicht nur in vielen Punkten von ihnen abweiche, sondern auch nur die konsequente Betonung des modernen Princips für unsere Dichtkunst durch die ausführliche Detailbehandlung der Tech-

nik, besonders der Lehre von den Bildern und Figuren und einzelnen Versarten, und durch die eingehende Berücksichtigung der Poesie der Gegenwart andere und neue Elemente in mein Werk aufgenommen. Die Ansicht, die ich bereits als Literarhistoriker in meinem Werke „über die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts" ausgesprochen, daß es die Aufgabe der „neuern Poesie" sei, den modernen Geist aus der jungdeutschen Gährung, Zersplitterung und Formlosigkeit heraus in Kunstwerke von fester schöner Form und echtem Adel zu retten, suche ich hier für die einzelnen Formen der Dichtkunst zu beweisen, indem ich dabei manche mit Unrecht vernachlässigte und nicht an und für sich, sondern nur durch ihren früheren Inhalt antiquirte Form, z. B. Ode, Epistel, Satire u. a., wieder in Aufnahme zu bringen suche.

Es konnte mir nicht darauf ankommen, die allgemeinen Grundbestimmungen der Aesthetik ausführlicher zu entwickeln. Gerade auf diesem Gebiete haben Schelling, Solger, Hegel, Weisse, Vischer, Rosenkranz, Kuno Fischer u. A. in neuer Zeit Vortreffliches geleistet. Ich konnte in fasslicher Darstellung davon nur soviel aufnehmen, als erforderlich ist, um die Stellung der Poesie im Reiche des Schönen und im Reiche der Künste verständlich zu machen. Ich wollte die Ziele meiner „Poetik" nicht verrücken; ich wollte mein Werk nur in die Lücke einschieben, welche jene Aesthetiker offen gelassen, indem ich eine einzelne Kunst in der Fülle ihres Details erschöpfend behandle. Freilich müssen gerade hierbei die allgemeinen Principien der Aesthetik zur vollsten Geltung kommen und ihre maaßgebende Kraft bewähren.

Wenn ich meine „Poetik" eine „moderne" nenne, so gebrauch' ich dies Wort nur in jener Bedeutung, die ich bereits in meiner „Nationalliteratur" erklärt. Ich verlange von der Poesie, daß sie aus dem Geiste ihrer Zeit und ihres Volkes herausdichte, wie es die Poeten des Alterthums und Mittelalters gethan; denn nur eine aus dem Leben der Gegenwart herausgeborne Poesie darf auf eine Zukunft rechnen. So

selbstverständlich dies scheint, so sehr wird gerade in unserer Zeit und in Deutschland dagegen gesündigt, indem eine Alles sich aneignende Gelehrsamkeit, ein mit der Kultur aller Zeiten übersättigter Geschmack die unmittelbare Lebenskraft der Poesie verloren haben und noch mehr den Maaßstab für das, was im Leben der Gegenwart Wurzeln zu schlagen vermag. Eine gewaltige Dichterkraft wird auch fremdartige Formen ihrem Genius dienstbar machen und, wenn dieser Genius auf der Höhe seines Jahrhunderts steht, die Nation mit wahrhaft neuen Schöpfungen bereichern; doch wenn diese Formen nur äußerlich nachgeahmt werden, wenn wir in den Nachempfindungen einer untergegangenen oder exotischen Kultur aufgehn, in Ghaselen persisch und türkisch lieben, in Trimetern alte Griechenfürsten auf den Kothurn peitschen, in Minneliedern und Balladen altdeutsche Sprechweise aufwärmen und faustrechtliche Bravour feiern: so wird unsere Literatur nur den babylonischen Thurmbau in Scene setzen, eine allgemeine Sprachverwirrung hervorrufen und das Interesse der Nation so nach allen Richtungen zersplittern, daß zuletzt eine vollkommene Indifferenz gegen alle Poesie die Folge sein muß. Denn in der That, die erdrückende Masse einer den Markt überschwemmenden Literatur, in welcher selbst das Hervorragende sich nur schwer Bahn zu brechen vermag, wird ja gerade durch den erstaunlich thätigen Dilettantismus erzeugt, der an die Nation die Zumuthung stellt, sich für alle seine akademischen Studien zu interessiren, mag er seine Modelle aus China, Egypten oder Lappland nehmen. Gerade nach dieser Seite hin wünschte ich, daß meine „Poetik" reformatorisch auftreten, daß sich Alle, welche die moderne Poesie in meinem Sinne auffassen, wie ein starker Phalanx um ihr Panier sammeln möchten. Ich wäre stolz darauf, nur die äußere Veranlassung zu einem Zusammenhalt für Gleichstrebende gegeben zu haben! Schon die Poetiken eines Gottsched und Breitinger wirkten in dieser Weise. Es bedarf keiner Koterieen und keiner Schulen; es bedarf nur einer Losung, welche die Heerlager sondert!

Weit entfernt, die Poesie des Alterthums zu verdammen oder zu ignoriren, gehör' ich zu ihren wärmsten Verehrern, und diese Poetik mag Zeugniß dafür ablegen, ob ich in ihren Geist eingedrungen. Nicht nur daß die Wiedergeburt unserer Nationalliteratur unter den Auspicien der großen Genien des Alterthums vollzogen worden ist — sie vollzieht sich noch immer, noch jeden Augenblick mit dem Hinblick auf diese großen Muster; ja sie wird ihren höchsten Aufschwung erst durch ihr vollkommenes Verständniß nehmen. Antike und moderne Poesie sind sich so wenig entgegengesetzt, daß die moderne Poesie jene nur in ihrem *Wesen*, statt in ihren *Aeußerlichkeiten* nachzuahmen braucht, um ihr gänzlich ebenbürtig zu werden. Das Wesen der antiken Poesie aber war ihr vollständiges Durchdrungensein vom Geiste des Alterthums, ihr vollständiges Aufgehn in der Kultur der damaligen Gegenwart — möge die moderne Poesie sich ebenso vom Geiste ihrer Zeit durchdringen lassen, und sie ist besser bei den Alten in die Schule gegangen, als wenn sie den lyrischen Gedanken in Spondäen und Molossen erquetscht oder das Opfermesser der antiken Tragödinnen mit feierlicher Würde schwingt und das Blut, welches die Klytemnestren und Medeen vergossen, in ihrer dramatischen Wanne auffängt. Ich habe daher die antike und moderne Poesie in diesem Werke gleichmäßig berücksichtigt, Beispiele aus beiden nebeneinandergestellt; ich habe der modernen Poesie gleichzeitig das ehrenvolle Piedestal der antiken geben und die antike dem Verständniß der Gegenwart näherbringen wollen, indem ich nicht die himmelweite Kluft statuirte, welche die Gelehrsamkeit zwischen den alten Klassikern und den Dichtern der Gegenwart aufreißt.

Zwei Punkte mußten bei Abfassung des Werks mein Bedenken erregen: zunächst, wieweit eine Poetik das Literarhistorische berücksichtigen, und dann, wieweit sie die Mittheilung von Musterdichtungen, die Beispielsammlung, ausdehnen dürfe? Was das Erste betrifft, so kann eine Poetik unmöglich eine Geschichte der Poesie geben, ohne ihre abgesteckten Gren-

zen bei weitem zu überschreiten; aber ebensowenig ist eine durchgreifende Darstellung der einzelnen Dichtgattungen möglich ohne eine Charakteristik der hervorragenden Dichter, die sich in ihnen ausgezeichnet! Erst das lebensvoll erläuterte Dichtwerk selbst macht den Begriff der Gattung klar; den historischen Entwickelungsgang nachzuweisen, ist oft wesentlicher, als in der Luft schwebende Begriffsbestimmungen festzuhalten. Auch würde die Kenntniß der Poesie und ihrer Gattungen eine mangelhafte bleiben, wenn die Namen ihrer Hauptvertreter auf jedem Gebiete nicht genannt würden. So kam es vorzüglich auf ein richtiges Maaßhalten an und darauf, alles literarhistorische Detail abzuweisen und nur den Grundcharakter der Dichter und Dichtungen zu entwickeln. Daß ich dabei vorzugsweise die Neuzeit berücksichtigt, liegt im Plan meines Werkes; und in der That, was könnte eine Poetik nützen, welche die Dichter, die der Nation am nächsten stehn und sich in Aller Händen befinden, nicht erläutert, sondern ignorirt, sodaß die bekanntesten Werke nicht einmal in die alten Rubriken passen wollen? In Bezug auf den zweiten Punkt war ich fest entschlossen, meine Poetik nicht nach Gottsched's Beispiel in eine Anthologie zu verwandeln. An Blumenlesen fehlt es in neuer Zeit nicht — und über das Lyrische kann überhaupt keine Beispielsammlung hinausgehn. Proben aus epischen und dramatischen Dichtungen können nie das Wesen des Epos und Drama erläutern. Auch war es nicht meine Absicht, in dieser bequemen Weise um die Gunst des Publikums zu buhlen. Solche mit sparsamem kritischem Text durchschossene Anthologieen können auf den Namen einer Poetik keinen Anspruch machen. Und wie beschränkt ist bei diesen ausgedehnten Mittheilungen doch der Dichterkreis, den sie vertreten! Wie wenig wird durch solche äußerliche Zusammenstellung, wo oben die dürftige Regel und drunter ohne weitere Vermittelung die in aller Ausführlichkeit abgedruckten Beispiele stehn, das kritische Verständniß der Dichter gefördert! Das Beispiel, das die Regel erläutern soll, muß nicht in behaglicher Breite neben sie

hingestellt, es muß in sie hineinverwebt werden, um sie zu beleben; es muß die schlagende Pointe der Regel in's Licht setzen helfen. Deshalb kann es nur kurz sein, nur die einzelne Stelle kann mitgetheilt werden, wo es sich um die Erläuterung eines Versmaaßes, eines Bildes u. dgl. handelt. Gilt es dagegen, die Gesetze der Komposition im Ganzen anschaulich zu machen, so ist für die Poetik die Gabe geschmackvoller Reproduktion erforderlich, welche sich nicht nur auf die gedrängte Mittheilung der wesentlichen Züge beschränkt, sondern auch durch die Art und Weise der Mittheilung zugleich die feinste Interpretation der Regel und des Beispiels zu geben vermag. Nur durch solche dichterische Proben und überdies durch den Hinweis auf Dichter und Dichtwerke, die dem Autor immer gegenwärtig sein müssen, und die das Publikum zur Ergänzung mangelhafter Kenntniß zur Hand nehmen und nachschlagen kann, wird eine Poetik wahrhaft lebendig gemacht, während sie zugleich ihre wissenschaftliche Würde behauptet.

Jedem Autor sollte bei Abfassung seiner Werke ein bestimmtes Publikum vorschweben, für das er schreibt! Ich bin der Ansicht, daß das Publikum, welches sich überhaupt für Poesie interessirt, einer Poetik seine Theilnahme schenken wird, welche, selbst vom dichterischen Hauch durchdrungen, das Gesetz des Schönen und seine lebendige Wirklichkeit in den Werken der Dichtung mit dem empfänglichen Sinne der Leser zu vermitteln sucht. Auch glaube ich, daß sich dies Werk durch übersichtliche Form als Handbuch für Schulen und höhere Bildungsanstalten empfiehlt. Die producirenden Kräfte der Gegenwart könnten gewiß manche Anregung, wenn nicht aus meiner Behandlung, so doch aus der Fülle des mitgetheilten Stoffes schöpfen, die Tageskritik aber feste Grundsätze, die ihr zum großen Theil fehlen und durch sonderbare, oft mit unfehlbarer Sicherheit hingestellte Behauptungen ersetzt werden. Ja wie sehr bedaure ich, daß meine Kräfte zu schwach sind, um der deutschen Kritik jenen einheitlichen Halt zu geben, dessen sie bedarf, damit unsere National-

literatur ſich wieder aus einem Mittelpunkte heraus mit voller Kraft entwickele, und die Nation mit Energie in die Kreiſe ihrer großen Talente gebannt werde! Jetzt herrſcht eine grenzenloſe Verwirrung der kritiſchen Principien, ganz abgeſehn vom Lob der Kameraderie und den verſchiedenen Aeußerungen der Parteiwuth; große Talente werden durch kleinlich mäkelnde Beurtheilung auf das Niveau der Mittelmäßigkeit herabgedrückt, der Glauben an die dichteriſche Kraft der Gegenwart durch die grundloſeſten Behauptungen erſchüttert. Kein kritiſches Organ hat einen unbedingt tonangebenden Einfluß; keins nimmt auf das andere Rückſicht; keine Aſſociation der Kräfte erſetzt an Macht, was dem Einzelnen fehlt! Und doch kann auch kein Einzelner eine Poetik ſchaffen, welche als geſetzgebender codex auch nur für eine Majorität anerkannte Gültigkeit hätte! Wie weit bin ich von ſolcher Anmaßung entfernt! Nur ein ſolches Werk anzubahnen, iſt mein Beſtreben, indem ich die dichteriſche Arbeit des Zeitgeiſtes ſelbſt zu ſeiner Grundlage mache und als ihr Interpret auftrete, ſtatt eine willkürliche Diktatur nach ſelbſterfundenen Regeln auszuüben. Und nur wenn die Poeſie der Gegenwart anerkennt, daß ich für ihre Beſtrebungen und Leiſtungen die richtige Formel gefunden: dann iſt meinem Werk ein gewiſſer Halt verliehn und eine weiter zeugende Lebenskraft; dann wird es ſein Scherflein dazu beitragen, daß die blinde Willkür kritiſcher Diktatoren nicht mehr begründeten Ruhm verdunkeln und das Publikum irreführen kann, daß die Phraſe als Phraſe gebrandmarkt wird, die Dichtkunſt auf ſicheren Bahnen nach feſten Zielen ringt und die Nation erkennen lernt, was ſie an ihren Dichtern hat!

So möge dies Werk denn hingehn, und wenn es nur die Theilnahme der Leſer für die Poeſie, beſonders für die moderne erweckt und wachhält, ſo iſt es nicht umſonſt geſchrieben worden, mögen auch alle höheren Ziele, die mir lockend vor der Seele ſchwebten, an der Unzulänglichkeit meiner Kraft geſcheitert ſein!

Rudolph Gottſchall.

Inhalt.

Einleitung.

Seite

Geſchichte der Poetik 1

Erſte Abtheilung.

Begriff und Weſen der Dichtkunſt.

Erſtes Hauptſtück.

Die Poeſie im Syſtem der Künſte.

Erſter Abſchnitt. Das Schöne und die Kunſt 21

Zweiter Abſchnitt. Die Dichtkunſt 29

Dritter Abſchnitt. Die Dichtkunſt und die Malerei 36

Vierter Abſchnitt. Die Dichtkunſt und die Muſik 48

Fünfter Abſchnitt. Die Poeſie und die Proſa 57

Zweites Hauptſtück.

Der Geiſt der Dichtkunſt.

Erſter Abſchnitt. Die dichteriſche Stoffwelt 68

Zweiter Abſchnitt. Die productive Phantaſie 85

Dritter Abſchnitt. Idealismus und Realismus 98

Vierter Abſchnitt. Der Dichter und der Zeitgeiſt 103

Fünfter Abſchnitt. Das dichteriſche Kunſtwerk 109

Drittes Hauptstück.

Die Technik der Dichtkunst.

Seite

Erster Abschnitt. Das dichterische Wort 128

Zweiter Abschnitt. Bilder und Figuren 148

A. Bilder. 150

1. Die Vergleichung 150

2. Die Metapher 155

3. Die Personifikation. 162

4. Die Hyperbel 168

5. Die Metonymie 172

B. Figuren 174

Dritter Abschnitt. Ueber den Gebrauch des bildlichen Ausdruckes 184

Vierter Abschnitt. Vers und Reim 198

Fünfter Abschnitt. Die vorzüglichsten Versmaaße 209

1. Das trochäische Versmaaß 209

a. Die trochäische Dipodie 210

b. Dreifüßige Trochäen 210

c. Vierfüßige Trochäen 211

d. Fünffüßige Trochäen 213

e. Sechs- und siebenfüßige Trochäen 214

f. Der trochäische Tetrameter 214

2. Das jambische Versmaaß 214

a. Die jambische Dipodie 216

b. Der drei- und vierfüßige Jambus 216

c. Der fünffüßige Jambus 218

α. Das Sonett 220

β. Die Stanzen, die ottave rime 222

γ. Die Terzine 224

d. Der sechsfüßige Jambus 225

α. Der Trimeter 225

β. Der Alexandriner 226

e. Der achtfüßige Jambus. (Tetrameter.) 227

3. Das daktylische Versmaaß 228

α. Zwei- und mehrfüßige Daktylen 228

β. Der Hexameter 229

γ. Der Pentameter 231

4. Das anapästische Versmaaß 232

a. Die anapästische Dipodie 232

Seite

b. Der vierfüßige Anapäſtus 232
c. Der achtfüßige Anapäſtus (Tetrameter). 233

Sechſter Abſchnitt. Altdeutſche, antike, orientaliſche Strophen 234
1. Die Nibelungenſtrophe 234
2. Antike Strophen 236
a. Die alcäiſche Strophe 238
b. Die ſapphiſche Strophe 239
c. Die asklepiadäiſchen Verſe 240
d. Die großen Odenſtrophen 241
3. Orientaliſche Versarten 243
a. Die Gaſelen 243
b. Die Makamen 244

Zweite Abtheilung.

Die Formen der Dichtkunſt.

Eintheilung 247

Erſtes Hauptſtück.

Die Lyrik.

Erſter Abſchnitt. Weſen der Lyrik 248
Eintheilung der Lyrik 271

Zweiter Abſchnitt. Die Lyrik der Empfindung: Das Lied 272
1. Das Volkslied und Kunſtlied 281
2. Die Ballade 285
3. Das erhabene und komiſche Lied 288

Dritter Abſchnitt. Die Lyrik der Begeiſterung: Die Ode 289
1. Die Hymne 295
2. Die eigentliche Ode 298
3. Die Dithyrambe 300

Vierter Abſchnitt. Die Lyrik der Reflexion: Die Elegie 302
1. Die klaſſiſche Elegie 315
2. Romaniſche und orientaliſche Formen 319
3. Die moderne Reflexionspoeſie 322

Zweites Hauptſtück.

Die epiſche Dichtung.

Erſter Abſchnitt. Weſen des Epos 327

Zweiter Abſchnitt. Die Volksepopöe 344

Seite

Dritter Abschnitt. Das Kunstepos 356
1. Das historische Epos 359
2. Das romantische Epos 364
3. Das religiöse Epos 367
4. Das komische Epos 369

Vierter Abschnitt. Die dichterische Erzählung 371
1. Die strengepische Erzählung 372
2. Die didaktisch-epische Erzählung 374
a. Die Fabel 374
b. Die Parabel 375
3. Die lyrisch-epische Erzählung 376

Fünfter Abschnitt. Der Roman und die Novelle 378
1. Der historische Roman 387
2. Der Zeitroman 390
3. Das Märchen und die Novelle 394

Sechster Abschnitt. Das didaktische Gedicht 397
1. Das Epigramm 398
2. Das Lehrgedicht 400
3. Die Satire 402
4. Die Epistel 403

Drittes Hauptstück.

Die dramatische Dichtung.

Erster Abschnitt. Wesen und Begriff des Drama 405

Zweiter Abschnitt. Die Technik des Drama 420

Dritter Abschnitt. Die Tragödie 434

Vierter Abschnitt. Das Lustspiel, das Schauspiel und die Posse 455
1. Das idealistische Lustspiel 459
2. Das realistische Lustspiel 464
a. Das Intriguenlustspiel 466
b. Das Charakterlustspiel 468
3. Das historische Lustspiel 471

Einleitung.

Geschichte der Poetik.

Die ersten Dichter folgten in naiver Weise den Eingebungen der Begeisterung; das kritische Bewußtsein, das bei jeder freien Schöpfung vorhanden, war noch unzertrennlich mit der Inspiration verknüpft. Dem Vorbild des Genius folgten die minder begabten Nachahmer, welche mit diesem Vorbilde zugleich die in Fleisch und Blut verwandelte ästhetische Regel überkamen.

Am wenigsten war die orientalische Poesie, welche, wie jenes Riesenbild des Sohns der Morgenröthe unter den egyptischen Mimosen bei den Berührungen des ersten Sonnenstrahls, hymnenartig bei den Berührungen des Göttlichen ertönte, welche es in ihren Schöpfungen kaum zu organischer Gliederung brachte, dazu geeignet, ein klares Bewußtsein in Bezug auf die Gesetze des Schönen wach zu rufen. Erst als in Hellas die Kunst ihre klassische Blüthe erreicht, ja schon wieder hinter sich hatte, trat die Philosophie auf, um uns über das Wesen des Schönen und die Grundgesetze der einzelnen Dichtgattungen zu belehren.

Eigenthümlich ist das Verhalten der beiden größten griechischen Denker zur Poesie. Der dichterische Plato wollte die Dichter aus seiner vollkommenen Republik verbannen, weil sie lügen und verkehrte Vorstellungen verbreiten; der nüchterne, streng logische Aristoteles erwies der Poesie die Ehre, sie in einem Werke von drei Büchern, von denen uns leider! nur eins im Auszuge erhalten ist, einer wissenschaftlichen Untersuchung zu unterziehn. Dieser Widerspruch erklärt sich nur daraus, daß die ganze Platonische Weltanschauung und besonders seine Politik mit Poesie durchdrungen und gesättigt war und daher für die Poesie keine besondere Stätte übrig blieb. Gleichwohl hat Plato über das Wesen des Schönen die tiefsten Ahnungen gehabt, sowie Aristoteles die Grund-

ſätze der einzelnen Dichtgattungen mit einer noch für den heutigen Tag kanoniſchen Richtigkeit auseinanderſetzte. Mit Plato's genialen Anſchauungen beginnt die Aeſthetik, mit den ſcharfen Begriffsbeſtimmungen des Ariſtoteles die Poetik. Unter der Platane, die über den herrlichen Sprechern des „Phädros" rauſchte, iſt die Bedeutung des Schönen zuerſt in ganzer Tiefe ausgeſprochen worden. Die ewigen Ideeen, die Urbilder der Dinge, hat der Geiſt ſchon geſehn, eh' er in dies ſterbliche Leben gebannt wurde — in der gegenwärtigen Welt ſchaut er Gegenſtände, die ihn an jene vollkommenen Urbilder erinnern, und dieſe nennt er ſchön. Das Schöne iſt alſo nach Plato die Erſcheinung einer ewigen Idee. Im „größeren Hippias" hat Plato dieſe geniale Anſchauung in der gewohnten Weiſe ſeiner Dialektik näher zu begründen verſucht. Er führt die Schönheit der einzelnen Dinge auf die Idee der Schönheit zurück; er ſondert unſer Verhältniß zum Schönen von den Verhältniſſen zum Nützlichen und Angenehmen; er ſchafft gleichſam dem Schönen einen reinen Aether für ſeine Bewegung und unſern Genuß. In der „Republik," wie im „Gaſtmahl" ſpricht er von der Begeiſterung der Dichter, welche ja in ihrer Form ſeiner eigenen verwandt war. Das Hineinſchauen des Ewigen in die Erſcheinung iſt der Punkt, wo ſich Dichter und Denker begegnen. Der „Enthuſiasmus" Plato's iſt die zeugende Kraft des Poeten und gleichzeitig der elektriſche Funke, der durch die Kette der empfangenden Gemüther hindurchſprüht. Die Poetik des Stagiriten dagegen, ſoweit ſie uns überliefert iſt, geht wenig auf Unterſuchungen über das Weſen des Schönen und den Quellpunkt der dichteriſchen Begeiſterung ein, ſondern läßt nur hin und wieder, bei der Prüfung der tragiſchen und epiſchen Dichtkunſt, einige allgemeine Winke von großer Tragweite fallen. Mit Recht wird Ariſtoteles von Leſſing der „Euklides" der Poetik genannt, und ſein Werk ein ebenſo unfehlbares, wie die Elemente des Mathematikers. Es war ſeine ſeltene Fähigkeit, auf allen Gebieten die Begriffe zu beſtimmen, die Gattungen zu ſondern. Alles ſtand ſcharf umriſſen, klar abgegrenzt vor ſeinem Geiſte; jede Wiſſenſchaft erhielt unter ſeinen Händen eine ſyſtematiſche Gliederung. In ſeiner „Poetik" hat er die Unterſchiede zwiſchen der epiſchen und dramatiſchen Poeſie in muſtergültiger Weiſe dargethan und in Bezug auf die letztere in den Lehren von den drei Einheiten, von der Reini-

gung der Leidenschaften durch die Tragödie, von ihrer Verwickelung und Auflösung ein für allemal die Bahn gebrochen. Daß seine Lehre zahlreichen Mißverständnissen ausgesetzt war, ist bekannt; die französische Dramatik erstarrte durch ihre einseitige Auffassung, und erst ein verwandter, scharf denkender und sondernder Geist, wie Lessing, legte ihren Kern, befreit von den vergänglichen Schlacken, dem prüfenden Auge dar. Daß Aristoteles die Kunst aus dem Triebe der Nachahmung (μίμησις) gleich in den ersten Kapiteln seiner Poetik ableitet, hat nicht nur die ästhetischen Verirrungen eines Batteux hervorgerufen, sondern könnte auch dem modernen Realismus eine scheinbare Begründung geben. Doch ist Aristoteles weit davon entfernt, unter dieser „Nachahmung" ein bloßes Abschreiben der Wirklichkeit zu verstehn. Sonst würde er weder vom Dichter verlangen können, daß er im Trauerspiel bessere Menschen, als seine Zeitgenossen, nachahmen solle*) — eine Stelle, aus der sich schon die Schiefheit des deutschen Ausdruckes „nachahmen" hinlänglich ergiebt — noch den physikalischen Poeten (φυσιόλογοι), welche blos Natur schildern, allen dichterischen Werth absprechen.

Die Bedeutung dieser philosophischen Dioskuren Griechenlands ist nun in Jahrhunderten nicht wieder erreicht worden. Die Neuplatoniker, wie Plotin und Proklus, führten nur die platonischen Ideeen weiter aus und verwischten zum Theil ihr Gepräge, indem sie die Idee des Schönen in einen abstracten Begriff verwandelten; andere, wie Longin in seiner bekannten Schrift „über das Erhabene" und Quinctilian, hatten nur rhetorische Zwecke, nur die Bildung des Redners vor Augen. Die Poetik selbst verwandelte sich in eine Receptirkunst und behielt diese Gestalt lange Jahrhunderte hindurch, indem sie bald in genialen Aperçu's, bald im dürrem Formalismus aufging. Der geistvollste dieser Receptenschreiber bleibt immer der weltmännische Quintus Flaccus Horatius in seiner „ars poetica," in welcher er mit jenem liebenswürdigen dichterischen Conversationstone, der ihn auszeichnet, die Pisonen über die Dichtkunst unterrichtet. Ein Weltmann ist in der Regel ein schlechter Systematiker — und so darf man bei Horaz keinen wissenschaftlichen

*) Arist. Poet. cap. 2: ἢ οἷοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς, ἢ χείρονας, ἢ καὶ τοιούτους ἀνάγκη μιμεῖσθαι, und am Ende: ἡ δὲ (τραγῳδία) βελτίονας μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.

Zuſammenhang ſuchen, ſelbſt davon abgeſehn, daß dieſe Poetik in eine dichteriſche Form gekleidet war und der Satyren- und Epiſtelndichter in ihr keineswegs den Ruhm ſeines leichtſpielenden Witzes und ſeiner gewandten und unterhaltenden Darſtellungsgabe einbüßen wollte. Er faßt daher ſeine Poetik im Style einer Gaſtronomie ab, indem er die leckerſte Zubereitung der Gerichte lehrt und dabei ſelbſt nicht die ſchärfſten Gewürze ſeines kauſtiſchen Witzes ſchont. Ueber das Weſen des Schönen und der Dichtkunſt, über die Unterſchiede der Gattungen, über die Begeiſterung des Dichters erhalten wir keine Aufklärung, wohl aber einzelne treffliche Winke über die dichteriſche Technik, die ſich durch ihren eleganten Lapidarſtyl dem Gedächtniß einprägen. Seine Poetik erinnert ſelbſt an jene poetiſche Vignette, die er in ihren erſten Verſen warnend ausmalt — der ſatyriſche Fiſchſchwanz will zum ſchönen jungfräulichen Antlitz der Dichtkunſt, die er darſtellt, nicht recht paſſen. Er ſpringt von Bild zu Bild in einer meiſt zufälligen Ideenaſſociation und ſchwingt mit beſonderem Behagen die Geißel des Sittenrichters über die literariſchen Zuſtände Roms. Doch ein feiner Kopf, der ſo reich war an glücklichen Einfällen, wie Horaz, that auf jedem Gebiete „kühne Griffe," und ſo finden ſich auch in ſeiner Poetik Regeln und Bemerkungen, die nie veralten, ſondern im Gegentheil durch die Zeit an innerer Kraft und äußerer Tragweite gewonnen haben. Die Poetik des Horaz fand zahlreiche Nachahmer unter geiſtesverwandten Poeten oder ſolchen, die es zu ſein glaubten. Bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinein ſuchten einzelne Dichter in Verſen die Geſetze der Dichtkunſt populair zu machen. Wir erwähnen den Cremoneſer Hieronymus Vida (geb. 1507), den Poeten des Schachſpiels, welcher in drei Büchern eine dichteriſche Geſetzgebung in Hexametern veröffentlichte. Wir finden in dieſer Poetik manche treffende Bemerkung; aber das Muſter des didaktiſchen Dichters war nicht geeignet, Vertrauen zu ſeinen Lehren zu erwecken. Er iſt ungebührlich weitſchweifig und überladen, dabei unglücklich in ſeinen Bildern, denen alle ſchlagende Kraft fehlt. Hierzu kommt ſeine abgöttiſche Verehrung für Virgil, der ihm hoch über den griechiſchen Dichtern ſteht, und aus deſſen Werken allein er die Belege für ſeine Regeln ſchöpft. Dadurch verfällt er auch in die bedenkliche Einſeitigkeit, alle ſeine Vorſchriften faſt nur auf die epiſche Dichtung zu beziehn. Was er im erſten Buche über Erziehung des Poeten

mittheilt, gehört einer ſehr trivialen Pädagogik an; im zweiten Geſang behandelt er die dichteriſche Erfindung und Compoſition nach dem Vorbilde der Aeneide; im dritten den dichteriſchen Ausdruck, wobei er über die charakteriſtiſche Poeſie des Verſes, gleichſam über den Geiſt des Metrums einige glückliche Bemerkungen macht*). Dem Beiſpiele eines Horaz und Vida folgten im ſiebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderte zwei verwandte Geiſter, der Franzoſe Boileau-Despréaux (geb. 1636) und der Engländer Alexander Pope (geb. 1686). Beide, fein, ſcharf und witzig, ſchrieben gleichſam eine Poetik in Epigrammen. Die Werke Beider galten lange Zeit als bewunderter Kanon äſthetiſcher Regeln. Boileau, in der Blüthezeit der klaſſiſchen franzöſiſchen Literatur, deren Hauptvertreter, wie Corneille, ſelbſt über das Weſen der Dichtkunſt nachzudenken liebten, brachte ihren kritiſchen Niederſchlag in Verſe, deren präciſe, ſcharfgeſchloſſene Form eine kanoniſche Sicherheit athmete. Er ging mehr als ſeine Vorgänger auf die einzelnen Arten der Dichtkunſt ein, die er faſt durchweg in einer ſchlagenden Weiſe charakteriſirte. Wie muſterhaft iſt z. B. ſeine Darſtellung des Sonetts**). Pope, ein mit Horaziſchem Geiſte geſättigter Poet, hat zwar in ſeinem Gedicht: „essay on criticism“ eigentlich die Kritiker kritiſirt, aber dabei über das Weſen der Poeſie viel Treffendes geſagt, indem er ihre höhere Berechtigung gegenüber einer einſeitigen Kritik vertheidigt. In der That verdiente dies ebenſo elegante wie witzige Gedicht neu überſetzt zu werden,

*) Vidae poeticorum lib. III. v. 365 u. flgde.

**) Art poetique II., 83.

On dit à ce propos, qu' un jour ce Dieu bizare (Apolle)
Voulant pousser à bout tous les rimeurs Français
Inventa du Sonnet les rigoureuses loix;
Voulut qu' en deux quatrains de mesure pareille
La rime avec deux sons frappât huit fois l'oreille,
Et qu' ensuite, six vers, artistement rangés,
Fussent en deux tercets par le sens partagés.
Surtout de ce poëme il bannit la licence:
Lui-même en mesura le nombre et la cadence:
Defendit qu' un vers faible y put jamais entrer,
Ni qu' un mot déjà mis osât s'y rencontrer.
Du reste il l'enrichit d'une beauté suprême.
Un sonnet sans defauts vaut seul un long poëme.

um unſern modernen deutſchen Zuſtänden einen Spiegel vorzuhalten. Wenn er im zweiten Theile ſeines Gedichtes die Fehler auseinanderſetzt, welche ein richtiges Urtheil verhindern, wenn er im dritten das Bild eines anmaßenden Kritikers entwirft, der alle Bücher lieſt und alle Bücher, die er lieſt, angreift:

All books he reads and all he reads assails —

und ihm das Bild des echten Kritikers gegenüberſtellt, der ohne Vorurtheil und blinde Rechthaberei auftritt:

Not dully prepossessed nor blindly right,

deſſen Seele frei von Hochmuth iſt, der gerne lobt, wenn die Vernunft auf ſeiner Seite ſteht*); wenn er die Kritiker tadelt, deren anmaßendem Geiſte alle freieren Schönheiten nur als Fehler erſcheinen**), und von einem vollkommenen Kritiker verlangt, daß er jedes Werk in demſelben Geiſte leſe, in welchem es der Autor geſchrieben hat, daß er nicht da nach unbedeutenden Fehlern ſuche, wo Begeiſterung das Gemüth hinreißt***) — wer erkennt nicht die Tragweite dieſer mit ebenſoviel Witz wie liebenswürdiger Anmuth des Ausdruckes aufgeſtellten Behauptungen für unſere Gegenwart, welche gerade an kritiſcher Ueberhebung erkrankt und zahlreiche Portraits zu jenen Popeſchen Unterſchriften zu geben vermag?

Wenn die Dichter in ihrer Weiſe, das heißt fragmentariſch in anmuthigen und pointenreichen Verſen, in einem ſich dem Gedächtniß einprägenden Lapidarſtyle die Regeln der Dichtkunſt feſtzuſetzen ſuchten: ſo konnten die Gelehrten in einem Zeitalter der wiedererwachenden Wiſſenſchaft nicht hinter jenen Beſtrebungen zurückbleiben, nicht ohne Beeinträchtigung der akademiſchen Würde ein für die Kenntniß des Alterthums ſo wichtiges Gebiet, wie das der Poetik, dem Belieben der Schöngeiſter überlaſſen. Wenn dieſe die Poetik etwas leicht, flüchtig, unſyſtematiſch behandelten: ſo verfielen die Männer der Wiſſenſchaft in das entgegengeſetzte Extrem, indem ſie pedantiſch die widerſtrebende Poeſie in einen ſtarren Formalismus bannten! Welch' ein Herbarium poetiſcher Blüthen iſt die Poetik

*) Essay on criticism 641: a soul exempt from pride,
And love to praise with reason on his side.

**) Essay on criticism 170.

***) Ibid. 233 u. flgde.

Scaliger's*), das beste Werk dieser Richtung! Wie ertödtend wirkt die Sucht, jede dichterische Wendung zu klassificiren, jeden Ausdruck in das Schema einer rhetorischen oder poetischen Figur zu bringen! In der erstickenden Fülle des gebotenen Stoffes bringt indeß Scaliger manches kritisch Anregende, seine Beurtheilung römischer Dichter hält sich von der Einseitigkeit eines Vida frei; er würdigt Horaz und Ovid nach Verdienst. Was Fabricius, von Eib u. A. auf diesem Gebiete humanistischer Kritik leisteten, ja selbst die Werke des berühmten Gerhard Voß**) (geb. 1577), die sich von jener ertödtenden Systematik Scaliger's freihalten, überschritten nicht das Gebiet einer interpretirenden Kritik, waren nur den humanistischen Studien dienstbar und konnten die poetische Entwickelung nicht fördern.

Gleichzeitig mit diesen gelehrten Regelsammlungen über die Dichtkunst entwickelte die Volkspoesie der Meistersänger die erste, noch schüchterne deutsche Poetik in den Tabulaturen. An Formalismus konnten diese Regeln der Handwerkspoesie kühn mit den überfeinen Distinctionen der Gelehrten wetteifern; nur standen sie in unmittelbarem Zusammenhang mit der dichterischen Praxis und waren überdies wegen ihrer Dürftigkeit leicht zu übersehn. Ebenso dürftig blieb die erste in deutscher Sprache geschriebene Poetik des Altmeisters der schlesischen Dichter, Martin Opitz, welche schon in ihrem halbdeutschen halblateinischen Titel das Bestreben jener Schule charakterisirte, die humanistischen Studien mit der deutschen Nationalpoesie zu vermitteln***). Das Ver-

*) Die Poetik des Julius Caesar Scaliger (zuerst aufgelegt 1561) zerfällt in sieben Bücher: historicus, hyle, idea, parasceve, criticus, hypercriticus, epinomis. Das erste Buch giebt eine Notizensammlung über das Theater, die Spiele, die musikalischen Instrumente der Alten; das zweite behandelt vorzugsweise die Metrik; das dritte den Inhalt der Poesie und die Lehre von den Figuren; das vierte den Styl, die Schreibweise; das fünfte giebt eine praktische Kritik, Erläuterungen, die aus den Parallelstellen klassischer Dichter geschöpft sind; das sechste eine literarische Kritik, die mit den neulateinischen Poeten beginnt und bis auf Horaz und Ovid zurückgeht; das siebente einen fragmentarischen Anhang.

**) Gerardi Joannis Vossii de artis poeticae natura ac constitutione (1647), institutionum poeticarum libri tres (1647).

***) Martini Opitzii von Boberfelt Prosodia germanica, Oder gantz new Corrigirtes und verbessertes Buch von der Teutschen Poeterei: Frankf. 1634.

trauen des wackern Altmeisters auf die poetische Kraft der Muttersprache und darauf, daß unser Land unter keiner „so rauhen und ungeschlachten Luft" liege, „daß es nicht ebendergleichen zur Poesie tüchtige ingenia könne tragen," bildet die eigentliche Glanzseite des Büchleins, das die Lehren von dichterischer Erfindung und Disposition, von der Zubereitung und Zier der Worte, von den Reimen nur flüchtig streift und sich weder durch reichhaltigen Inhalt, noch durch geschickte Definitionen auszeichnet*). Dennoch war damit für die deutsche Poetik die Bahn gebrochen — und ein Jahrhundert später gab der kritische Leipziger Dictator Johann Christoph Gottsched seinen „Versuch einer kritischen Dichtkunst" (1750) heraus, welcher, wie man auch über seine Bedeutung denken mag, doch einen bedeutenden Fortschritt gegen die schüchterne Poeterey des schlesischen Dichters bekundet. Gottsched hat sich mit seinem kalten und klaren ostpreußischen Verstande unleugbare Verdienste um die deutsche Poesie erworben, wenn ihm auch das Organ für die freieren dichterischen Schönheiten fehlte und er zu sehr der oft farblosen Correctheit der französischen Muster nachstrebte. Sein Kampf gegen den Schwulst und die Uebertreibungen der zweiten Schlesischen Dichterschule, selbst seine Verbannung des Hanswurst's von der deutschen Bühne, welcher seine stereotypen Unfläthereien weder zur Zierde noch zum Heile gereichen konnten, sind noch immer nicht nach Gebühr gewürdigt, weil die nachstrebende jüngere Generation in ihrem siegreichen Kampfe gegen die Steifheit der Gottsched'schen Poetik die Sympathieen der Gegenwart für sich hat. Gerade diese Poetik ist wohl das beste Werk des Leipziger Kritikers. Uebersichtlich und faßlich geordnet, ansprechend stylisirt, klar, wenn auch oberflächlich in den Begriffsbestimmungen, überall Zeugniß ablegend für die Belesenheit des Autors in der klassischen, französischen und neuern deutschen Literatur, nimmt die Poetik Gottsched's eine Stellung in der letzteren ein, welche in dieser Weise, dem Fortschritte der

*) Man vergleiche z. B. die Definition der Tragödie, p. 36: „die Tragoedie ist an der majestet dem Heroischen getichte gemesse ohne das sie selten leidet das man geringen standespersonen und schlechte Sachen einführe: weil sie nur von Königlichem Willen, Todtschlägen, verzweiffelungen, Kinder- und Vätermörden, Brande, Blutschanden, Kriege und Aufruhr, Klagen, Heulen, Seufftzen und dergleichen handelt."

Zeit entſprechend, nicht wieder ausgefüllt worden iſt. Was der Kritiker über den Charakter und guten Geſchmack eines Poeten, über poetiſche Nachahmungen, über poetiſche Worte, Perioden, Figuren, über die poetiſche Schreibart ſagt, hat meiſtens ſeinen guten Grund, und nur dem beſondern Theil fehlt, bei einzelnen treffenden Bemerkungen, die tiefere Einſicht in das Weſen der Dichtgattungen.

Gegenüber dieſem, vorzugsweiſe auf die Reinheit des Geſchmackes hinarbeitenden Werke verfocht nur Breitinger's „Kritiſche Dichtkunſt" (2 Bde. 1740) eine phantaſievollere Richtung, ſtellte die engliſchen Muſter den franzöſiſchen gegenüber und gab den Anſtoß zum Streit der Schweizer und der Anhänger Gottſched's und damit zur fruchtbringenden Fortentwickelung deutſcher Poeſie. Der ganzen bisherigen Poetik fehlte es indeß an einem höheren Princip. Eine gründliche Reform auf dieſem Gebiete konnte daher erſt ſtattfinden, als die Aeſthetik ſelbſt durch die Fortſchritte der Philoſophie einen tiefern Inhalt gewonnen, während gleichzeitig die geniale Praxis großer Dichter neue Muſter ſchuf. Die ſeltene Vereinigung bedeutender Denker und Dichter, welche die Blüthe unſerer Nationalliteratur bezeichnet, mußte die Fundamente einer neuen Aeſthetik legen, deren Entwickelung wir, da wir keine Geſchichte der Aeſthetik ſchreiben, nur in allgemeinen Umriſſen andeuten können.

Nach einem Princip des Schönen hatten franzöſiſche und engliſche Philoſophen und Kunſtrichter geſucht. Batteux, verführt durch die μιμησις des Ariſtoteles, glaubte es in der Nachahmung der ſchönen Natur gefunden zu haben, eine flache und äußerliche Auffaſſung, welche durch Ramler und Andere auch in Deutſchland verbreitet wurde*).

Die engliſchen Senſualiſten Shaftesbury, Hutcheſon, Adam Smith, Hogarth, und vor Allen der geiſtreichſte Edmund Burke, faßten ebenfalls das Schöne zu äußerlich und ſonderten das äſthetiſche Gebiet nicht vom moraliſchen und politiſchen. Erſt der Deutſche Alexander Gottlieb Baumgarten (geb. 1714), ein Schüler Wolf's, legte die Fundamente der Aeſthetik als einer ſelbſtſtändigen Wiſſenſchaft**).

*) Ramler überſetzte Batteux „Cours de belles-lettres" (4 Bde. 1753).

**) De nonnullis ad poëma pertinentibus (1735); Aesthetica (2 Bde. 1750 bis 1758). Anfangsgründe aller ſchönen Wiſſenſchaften (3 Bde. 1748—50), nach ſeinem Ableben von Meier herausgegeben.

Das Schöne besteht nach ihm darin, daß die Vollkommenheit einer Sache in ihrer Erscheinung wahrgenommen wird. Doch gehört nach der Wolf'schen Lehre die Wahrnehmung den niedern Seelenkräften an, so daß das Schöne, das Genie in der Baumgarten'schen Auffassung in eine allzuniedrige Sphäre herabgedrückt wird. Die Nachfolger Baumgarten's, besonders Sulzer, suchten den Begriff des Vollkommenen näher zu erörtern, doch kamen sie über die Platonische Vermischung des Guten und Schönen nicht hinaus. Auch Johann August Eberhard (geb. 1739), welcher die Wirkung des Schönen im leichten und gefälligen Spiele der Seelenkräfte suchte, vermochte nicht der Aesthetik eine tiefere Grundlage zu geben; wohl aber hat er sie zuerst in einer leichten, klaren, faßlichen Weise durchgearbeitet, alle Zweige der Kunst im Einzelnen nicht ohne Sachkenntniß und in gefälliger Darstellung behandelt und auch der „Poetik" im vierten Bande seines „Handbuches der Aesthetik" (1803 – 5) eine eingehende Besprechung gewidmet. Dies nicht ohne französische Grazie geschriebene Werk enthält treffende Einzelnheiten, welche auch für die Gegenwart nicht veraltet zu nennen sind. Freilich darf man nicht vergessen, daß der Hallenser Aesthetiker bereits unsere klassischen Meisterwerke als Musterbilder in's Auge fassen konnte.

Die Gedankenwelten, welche Kant und Fichte geschaffen, mußten auch für das Schöne eine Stätte bereiten. Kant nahm die Lehre vom Schönen in seine „Kritik der Urtheilskraft" auf: doch konnte er, seinem ganzen Standpunkte nach, die schönen Gegenstände der Natur und Kunst nur von Seiten des sie beurtheilenden Geistes auffassen und so das selbstständige Wesen des Schönen nicht ergründen. Doch hat er das ästhetische Urtheil selbst so scharf bestimmt, daß er durch diese Bestimmung einen Fortschritt der Aesthetik möglich machte. Er leitete dies Urtheil aus dem freien Spiele des Verstandes und der Einbildungskraft her. Es ist interesselos, ohne Beziehung auf die Zwecke unseres Willens, erkennt nur die innere Zweckmäßigkeit des Gegenstandes an; es ist von allgemeiner Gültigkeit und innerer Nothwendigkeit. Der große sittliche Revolutionair Fichte, dem die Welt nur eine Schranke für den rastlos strebenden Geist war, der sie ewig zu überwinden und aus sich zu erzeugen suchte, hatte dennoch einen für eine geniale ästhetische Auffassung fruchtbaren

baren Geſichtspunkt, den Solger auf der einen, die Romantiker auf der andern Seite weiter entwickelten.

Inzwiſchen war, in Beiſpiel und Lehre, unſere klaſſiſche Poetik an's Licht getreten, wie wir wohl die Summe jener äſthetiſchen Einſichten nennen dürfen, die in den Werken eines Leſſing, Schiller, Goethe, Herder, Jean Paul enthalten ſind und den großartigen Aufſchwung unſerer Literatur ſowohl bewirkten als begleiteten. Es war eine in allen Zeiten ſeltene Erſcheinung, daß unſere großen Dichter auch große Denker waren, eine Erſcheinung, die für die klaſſiſche Blüthenepoche unſerer Literatur bezeichnend iſt. Kunſt und Wiſſenſchaft gingen Hand in Hand; die Production war von einer nimmer ſchlummernden Kritik begleitet, und die Siege, die der Genius auf dem Gebiete der Poeſie erfocht, ſuchte er ſelbſt wiſſenſchaftlich zu verwerthen und für die Aeſthetik fruchtbringend zu machen. Zu allen Zeiten zwar ſind große Dichter auch wahrhaft große Geiſter geweſen, und es würde auf unſere Epoche ein trauriges Licht werfen, wenn die Poeten der Miniaturlyrik, die auch geiſtig das Format ihrer Werke nicht überſchreiten, ihre Tonangeber werden könnten; aber niemals hat ſich dieſe geiſtige Bedeutung ſo einſtimmig auf das äſthetiſche Gebiet geworfen und die Geſetze der Kunſt und des Schönen zu entdecken geſucht. Durch dieſe innige und untrennbare Verbindung der ſchaffenden Kraft und ſinnenden Einſicht wird aber andererſeits der revolutionaire Charakter unſerer klaſſiſchen Epoche angezeigt, welche auf jedem Wege, praktiſch und theoretiſch, die neue Bahn brechen wollte, ein Charakter, der deutlich genug verräth, daß ſie mehr der Beginn, als der Abſchluß einer neuen literariſchen Aera iſt. Dieſe klaſſiſche Poetik nun iſt formlos; ſie iſt in Abhandlungen, Briefen, Fragmenten, Maximen, Skizzen enthalten; aber dennoch ergänzt ſie ſich und greift ineinander; denn der Genius hat ſie geſchrieben und zwar der Genius, der ſich nicht iſolirte auf irgend einem ſchöngeiſtigen Patmos, um ganz beſondern Offenbarungen zu lauſchen, ſondern der im bewußten und gewollten Zuſammenhang blieb mit ſeiner Zeit und den gleichſtrebenden Geiſtern. Den kritiſchen Theil dieſer Poetik hat der ſcharfſinnige Leſſing geſchrieben. Es lag in der eigenthümlichen Natur dieſes ſeltenen Mannes, daß er, um zu wirken, eines gegebenen Stoffes bedurfte, wie der Chemiker, welcher nur die gegebenen Stoffe componiren und decomponiren kann, aber gerade in der

Analyse die schönsten Entdeckungen macht. Wie der chemische Proceß seine eigene Wärme erzeugt: so der kritische Proceß bei Lessing. Wenn er auch die Theile in der Hand behielt, fehlte ihm doch nie das geistige Band. Ebenso bedurfte seine rüstige Natur der Polemik — Schlag auf Schlag — da sprühten erst die Funken heraus! Sein „Laokoon," in welchem er die Grenzen der Dichtkunst, der Plastik und Malerei aus einem einzigen Beispiele zu entwickeln suchte; seine „Hamburger Dramaturgie," welche oft an unbedeutenden Theaterstücken, das Wesen der dramatischen Dichtkunst darlegte, das richtige Verständniß des Aristoteles durch die scharfsinnigsten Untersuchungen förderte und die deutsche Dichtung von den Fesseln des französischen Geschmacks befreite, sind solche Thaten einer schöpferischen Kritik, die gerade bei dem Aufräumen eines Augiasstalles ihre herkulische Kraft am meisten bewährt. Wie Lessing der schroffe Mann des Princips, der scharfen Sonderung und Begrenzung: so ist Herder das nachempfindende Gemüth, mit ästhetischer Feinfühligkeit begabt, um allen Zeiten und Nationen die Schätze des Schönen abzugewinnen. Lessing geht negativ zu Werke; er erringt das ästhetische Resultat, indem er das einzelne Kunstwerk opfert; Herder verfährt positiv; er opfert sich selbst dem Kunstwerk, er fühlt und lebt sich in dasselbe hinein, und über dieser nachdichtenden Hingebung schwebt der eigenthümliche Duft der Schönheit. Wo Lessing Kritiker ist, bleibt Herder Interpret, gleichsam ein Dichter aus zweiter Hand! Sein Hauptwerk in diesem Sinne ist: der Geist der hebräischen Poesie, in welchem er mit dichterischer Weihe und Schwung die Psalmensänger und Propheten des alten Testamentes reproducirte und dadurch mehr zu ihrem wahren Verständniß beitrug, als eine Menge höchst gelehrter Theologen, welche gerade die wichtigste Auslegungsweise jener Offenbarungen, die ästhetische, verschmähten. In den „Stimmen der Völker" zeigte Herder denselben ästhetischen Sinn, jenen feingeistigen Siderismus, der die verborgenen Metalladern des Schönen aufzuspüren weiß. Er bereicherte die „klassische Poetik" mit einer herrlich interpretirten Mustersammlung — wir brauchen blos noch an seinen „Cid" zu erinnern, um die Vollständigkeit seiner Anthologie, die er aus allen Zeiten und Zonen zusammentrug, anschaulich zu machen.

Schiller und Goethe lassen sich hier nicht getrennt nennen!

Haben ſie doch in ihrem „Briefwechſel“ die folgenreichſten Betrachtungen über epiſche und dramatiſche Poeſie zuſammen niedergelegt und zuſammen in ihren „Xenien“ den kritiſchen Imperatorenthron errichtet, von dem ſie den Föderalismus der deutſchen Literatur in den Staub ſchmetterten. Daß Schiller von der Idee des Schönen und Goethe von ſeiner Erſcheinung ausging, war gerade der Grund, daß ſie in der Mitte des Weges ſich begegnen mußten! Schiller ſchrieb den allgemeineren Theil der „klaſſiſchen Poetik;“ er war ihr Metaphyſiker. In der That ſind ſeine äſthetiſchen Verdienſte groß genug, um ihm in dieſer Wiſſenſchaft einen ſelbſtſtändigen Platz zu ſichern. Er hob die Einſeitigkeit des ſubjectiven Kant'ſchen Standpunktes auf und machte zuerſt die Idee der Schönheit in ihrer freien Selbſtſtändigkeit geltend. In ſeinen Aufſätzen: „über die tragiſche Kunſt,“ „über das Erhabene,“ „Anmuth und Würde“ entwickelt er dieſelben Ideeen, die er mit dichteriſcher Prägnanz in ſeiner Lyrik ausſpricht. Hier ſtrebt er mit einer platoniſchen Begeiſterung nach der Vermählung der Wahrheit und Schönheit, nach der Verſöhnung von Wiſſenſchaft und Kunſt; dort nennt er die Schönheit die Bürgerin zweier Welten, deren einer ſie durch Geburt, der andern durch Adoption angehört, indem ſie ihre Exiſtenz in der ſinnlichen Natur empfängt und in der Vernunftwelt das Bürgerrecht erhält. Der beurtheilende Geſchmack aber ſoll dieſe Vermittelung zwiſchen Sinnlichkeit und Geiſt übernehmen, Anſchauungen zu Ideeen adeln und die Sinnenwelt in ein Reich der Freiheit verwandeln. Und wenn Schiller in ſeiner „äſthetiſchen Erziehung des Menſchengeſchlechts“ der Schönheit wieder einen pädagogiſchen Zweck unterzuſchieben ſcheint; ſo verſchwindet dieſer Schein alsbald, indem gerade dieſe Abhandlung das Ideal der Schönheit als die Einheit der Realität mit der Form, als das Ideal der Menſchheit ſelbſt entwickelt. Von einzelnen Theilen der Poetik kamen Schiller's Beſtrebungen am meiſten der Tragödie zugute, indem er ſich mit Vorliebe der Darſtellung des Pathetiſchen und Erhabenen hingab. Seine Unterſcheidung zwiſchen „naiver“ und „ſentimentaler“ Dichtungsweiſe hat mehr einen literarhiſtoriſchen, als philoſophiſchen Werth. Goethe dagegen, der Naturaliſt, der von dem einzelnen Phänomen ausging, beſchäftigte ſich mehr mit Kunſtbetrachtung und zeigte hierbei

daſſelbe intuitive Genie, das ſeiner Naturanſchauung einen ſo bedeutenden Werth gab. In ſeinen „Propyläen," in ſeinen „Schriften über Kunſt und Alterthum" hat er ſich vorzugsweiſe über bildende Kunſt und Malerei, und zwar auch mehr über die äußerlichen Seiten derſelben ausgeſprochen. Dagegen enthalten ſeine „Briefe," ſeine „Maximen," ſeine ſpäter veröffentlichten Geſpräche eine Fülle jener ſinnigen Reflexionen über die Poeſie, wie ſie aus einem mit ihren höchſten Aufgaben und ihrer Technik gleich vertrauten Sinne ungezwungen hervorgehen, ohne die charakteriſtiſche Vorliebe des Dichters für das Plaſtiſche und Epiſche zu verleugnen. Goethe fügte dem Schatze der klaſſiſchen Poetik die Maximen der Kunſtbetrachtung und Offenbarungen ihrer techniſchen Geheimniſſe hinzu.

Noch fehlte der klaſſiſchen Poetik ein weſentlicher Abſchnitt; der Humor war von jenen großen Genien nicht in den Kreis ihrer Betrachtung gezogen worden. Der reichbegabte Geiſt Jean Paul's war vor Allen berufen, dieſen Abſchnitt zu ergänzen. In ſeiner „Vorſchule der Aeſthetik," in welcher über das Weſen der Dichtkunſt, beſonders über den dichteriſchen Styl die geiſtreichſten und ſchlagendſten Reflexionen enthalten ſind, kamen auch zuerſt der Humor, die Ironie, der Witz zu ihrem vollen äſthetiſchen Recht. Vom Geiſte der brittiſchen Humoriſten genährt, in Deutſchland ſelbſt Meiſter und Muſter dieſes Styles, verſchmolz Jean Paul Regel und Beiſpiel in ſeltenſter Weiſe; er ſprach humoriſtiſch über den Humor, witzig über den Witz; aber mit dieſen Blitzen ſeines Genius erhellte er das Weſen des Komiſchen in einer ſo ſchlagenden Weiſe, daß die ſpäteren Aeſthetiker ſich nur an ſeine Erklärungen anſchließen konnten. Zugleich ſehen wir bei Jean Paul am deutlichſten das Hervorgehen der klaſſiſchen Poetik aus einer praktiſchen Nöthigung, ihren innigen Zuſammenhang mit der Production der Dichter. Auch Jean Paul fühlte das Bedürfniß, ſeine Schöpfungen, ſeine Dichtweiſe zu rechtfertigen, weil für den Humor in Deutſchland keine äſthetiſche Richtſchnur beſtand. So trat er auf als Geſetzgeber für ein Gebiet, das er thatſächlich in Beſitz genommen, und deſſen Beſitz er in ein gutes Recht verwandeln wollte. In der That macht unſere klaſſiſche Epoche den Eindruck literariſcher Anfänge, ſo ſehr man auch vom Gegentheil durchdrungen zu ſein ſcheint; die Autoren gleichen jenen

Ansiedlern, die mit gezogenem Schwert hinter dem Pfluge hergehen, um das urbar gemachte Land gegen alle Angriffe zu vertheidigen.

Die romantische Poetik setzte das Werk der klassischen weiter fort, nur daß das dichterische Talent ihrer Vertreter bei weitem geringer war und die kritische Richtung mehr in eine literarhistorische überging. Das Princip dieser Poetik war bekanntlich die Ironie, welche sie aus dem Fichte'schen System herleitete, und die ein großer Kunstphilosoph, Solger, in seiner „Aesthetik" (1829) und in seinem „Erwin" (2 Bde. 1815) als den Mittelpunkt der künstlerischen Thätigkeit entwickelt. In der Fichte'schen Welt, in welcher der Geist in unaufhörlichem Ringen mit der Natur begriffen ist, kann das Schöne keine bleibende Stätte finden; es ist dort nur ein flüchtiges Aufleuchten der Idee, ein Ideal, das in seinem Erscheinen verschwindet. Die Erscheinungswelt selbst ist nichtig, und „die Stimmung des Künstlers, wodurch er die wirkliche Welt als das Nichtige setzt," ist die künstlerische Ironie*). Diese Begriffsbestimmung Solger's, der in seinen Werken eine tiefe Einsicht in das Wesen des Schönen und der Kunst bekundet, unterscheidet sich durchaus von der Auslegung, welche die Romantiker diesem Begriff unterschoben. Bei Solger ist die Welt nichtig, „gegenüber der göttlichen Idee;" bei den Romantikern ist sie nichtig gegenüber der Willkür des Künstlers, der muthwillig mit jedem Gehalte spielt, für welchen es kein bindendes Gesetz giebt, weil das Genie, ein selbstsüchtiger Despot, nur seinen eigenen Launen folgt. Das war die Ironie, aus der die „Lucinde" hervorging und zugleich „die christliche Kunst," der Phantasus und die Shakespearomanie, die fromme Pfalzgräfin und das politische Wochenblatt, die Begeisterung für jede Reaction und die Reaction gegen jede Begeisterung; es war die Ironie, die aus dem „Athenäum" und der „Europa" der beiden Schlegel orakelte und zuletzt die Welt- und Literaturgeschichte zu einer Apotheose des Katholicismus verfälschte. Doch auch hier war die Vereinigung zwischen Theorie und Praxis unverkennbar; auch diese ästhetische Gesetzgebung sollte eine thatsächliche Umwälzung der Literatur zu rechtlicher Geltung bringen. Ihre Verdienste bestehen theils darin, daß sie der deutschen Lyrik den Kreis der

*) Solger, Vorlesungen über Aesthetik p. 125.

romanischen Dichtformen eroberte und auf die orientalischen hinwies, daß sie Shakespeare und Calderon lebensfähig auf die deutsche Bühne verpflanzte und daraus fruchtbare Gesichtspunkte für die Entwickelung des deutschen Drama's gewann, die sie freilich in der eigenen Praxis mißverstand oder verleugnete, theils in der Geltendmachung eines volksthümlichen Princips, gegenüber der antiken Richtung der Klassiker, wenngleich diese Volksthümlichkeit eine verkehrte war, indem sie auf mittelalterlichen Voraussetzungen beruhte. Tieck's „dramaturgische Blätter" und August Wilhelm Schlegel's „Vorlesungen über dramatische Kunst" sind die Epochemachenden Werke der romantischen Poetik.

Die ästhetische Wissenschaft selbst wurde von den Koryphäen der Philosophie, Schelling und Hegel, weiter entwickelt. Der Standpunkt Schelling's, die intellectuelle Anschauung, mußte für die Philosophie der Kunst sehr fruchtbar werden; in der That fand er in ihr das allgemeine Organon der Philosophie und den Schlußstein des ganzen Gewölbes*). Die Natur ist zweckmäßig, ohne zweckmäßig hervorgebracht zu sein; in der Kunst ist nicht nur das Product, sondern auch die Production zweckmäßig, ohne das Bewußtlose, den inneren bewältigenden Drang, die Macht des Genius auszuschließen. Er nennt S. 460 die Kunst „die einzige und ewige Offenbarung, die es giebt;" das Dichtungsvermögen aber, die Einbildungskraft und die idealische Welt der Kunst die höchste Potenz der productiven Anschauung." (S. 473.) Ueber das Verhältniß der Kunst zur Natur spricht er sich in seiner vortrefflichen Rede**) dahin aus, daß nicht die todte Reproduction der Natur das Wesen der Kunst sein könne, sondern das Produciren der Idee, welche in der Natur sich darstelle. Die höchste Stellung, welche Schelling der Kunst einräumte, wurde ihr zwar von Hegel nicht zuerkannt; aber dieser gründliche, systematische Denker, der nicht blos alle Wissenschaften in ein großes System vereinigte, sondern auch jede einzelne wieder mit seltenem Talent architektonisch ausbaute, gab auch das erste Lehrgebäude der „Aesthetik," mit vorzüglicher Berücksichtigung der

*) Schelling, System des transscendentalen Idealismus S. 19.

**) Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur. Schelling's gesammelte Schriften I. S. 342 – 396.

historischen Entwickelung der Kunst und mit scharfer Begriffsbestimmung der einzelnen Künste. Die Poetik Hegel's, der letzte Theil seiner „Aesthetik," ist reich an den gediegensten Entwickelungen und trefflichen, lange nicht genug beachteten Winken. Er hat die Stellung der Poesie zum Zeitgeiste meisterhaft entwickelt und damit einer modernen Dichtung die Bahn freigelassen; er hat die Bedeutung der von vielen Kunstrichtern gering geachteten Richtung Schiller's und seines dramatischen Pathos schlagend gewürdigt, er hat sich gegen den Dilettantismus und eine eben so schaale wie forcirte Volkspoesie erklärt. Gerade nach dieser praktischen Seite hin ist er von Vischer nicht erreicht worden, der von einer ästhetischen Feinschmeckerei auf dem Gebiete der Poesie nicht freizusprechen ist und der modernen Dichtung in seiner Poetik keine erhebenden Ziele zu stecken verstand. Dies hindert indeß keineswegs, seine umfangreiche „Aesthetik" für das überaus verdienstliche Hauptwerk der Neuzeit zu erklären, das ebenso ausgezeichnet ist durch großartige Architektonik und spekulative Phantasie, wie durch geistvolle und lebendige Kritik. Seine Lehre vom „Schönen" im Widerstreit seiner Momente, vom „Erhabenen und Komischen," ebenso seine Lehre von der einseitigen Existenz des Schönen, dem Naturschönen und der Phantasie, deren höhere Einheit die Kunst ist, sind bahnbrechende Thaten der neueren ästhetischen Forschung. Der Raum verstattet uns nicht, auf Weiße's Aesthetik, auf Ruge's Verdienste um die Entwickelung des Komischen, auf des geistvollen Rosenkranz „Aesthetik des Häßlichen" und „Geschichte der Poesie," auf Kuno Fischer's schwunghafte, platonisirende „Diotima," die Idee des Schönen, die er als Weltbegriff im Zusammenhang mit den Ideeen der Religion und Sittlichkeit auffaßte, auf Rötscher's Untersuchungen über die dramatische Poesie, auf Moritz Carrière's geistvolle Winke über Dichtkunst, auf Schopenhauer's geniale Auffassung der Kunst, besonders der Musik, auf Frauenstädt's „ästhetische Fragen" näher einzugehen; ebensowenig können wir die kritische Entwickelung der neueren Literatur, welche die Production nach Art der klassischen und romantischen begleitete, von Heine und Börne ab durch die jungdeutsche Reformpoetik Gutzkow's, Laube's, Mundt's, Kühne's, Jung's, durch die protestantische Gesinnungskritik „der Halleschen Jahrbücher," welche die politische Lyrik ebenso formulirten, wie einst das

Athenäum die christliche Kunst, bis zu den tonangebenden Organen der Gegenwart verfolgen. Aber diese Poetik selbst wird Zeugniß dafür ablegen, daß diese reiche Entwickelung für sie keine verlorene ist; sie wird ihre Resultate zusammenfassen und die Summe derselben durch die Einsichten zu vermehren suchen, die dem Verfasser aus dem eingehenden Studium der modernen Poesie und den Anregungen der eigenen Production zufließen.

Erste Abtheilung.

Begriff und Wesen der Dichtkunst.

Erſtes Hauptſtück.

Die Poeſie im Syſtem der Künſte.

Erſter Abſchnitt.

Das Schöne und die Kunſt.

Der Verſtand, der die Welt der Erſcheinung in ihrem Zuſammenhang zu erkennen ſucht, ſieht ſich alsbald in die unendliche Kette von Urſache und Wirkung verſtrickt. Jede Urſache *hat* eine Wirkung und *iſt* ſelbſt die Wirkung einer vorausgehenden Urſache. Der Verſtand kann ſeine Unterſuchungen nur willkürlich abbrechen oder beſchränken, wenn er, an dieſer Kette fortlaufend, zur Ruhe kommen will. Ebenſo unbefriedigend ſind die raſtloſen Strebungen des Willens, welcher die Welt ſich anzueignen ſucht:

In der Begierde ſuch' ich nach Genuß
Und im Genuß verſchmacht' ich nach Begierde.

Unerfüllt bleibt die Mehrzahl der Wünſche, welche das Herz bewegen; der erfüllte Wunſch zeigt ſich oft der Erfüllung unwerth, und der erreichte Zweck weiſt über ſich ſelbſt nach einem andern fernern Ziele hinaus. Nur wenn wir uns von jener Erkenntnißweiſe, von dieſer blinden Macht der Triebe losreißen, nur wenn wir die Dinge unabhängig von unſerm Wollen und von ihrem Zuſammenhange mit andern Dingen betrachten, öffnet ſich uns die reine Welt der *Ideeen*, in der wir das einzelne Object in ſeiner ewigen Bedeutung erfaſſen und ebenſo ſelbſt als einzelnes Subject mit den Augen des ewigen Geiſtes ſehn. Dieſe Anſchauungsweiſe nennt *Plato* Enthuſiasmus, *Spinoza* ein Sehen sub specie aeternitatis, *Schelling* intellectuelle Anſchauung, *Schopenhauer* die Betrachtungsart der Dinge unabhängig vom Satze des Grundes; es iſt die Anſchauung des Denkers, der das ewige Geſetz in der Erſcheinung findet, die Anſchauung des Künſtlers, der in der Sinnenwelt die göttliche Idee

wiederschaut, die in ihm selbst lebt. Dennoch ist zwischen der Anschauung Beider noch ein wesentlicher Unterschied. Dem interesselosen Denker verschwindet alsbald die einzelne Erscheinung in der Idee; er erkennt und sucht nur das Wesen in der zufälligen Form; dem Künstler aber ist die einzelne Erscheinung selbst Idee; er braucht nicht über sie hinauszugehn; die Idee ist individuell lebendig, die Erscheinung unmittelbare Gegenwart der Idee. Dies ist die Offenbarung des Schönen. Das Schöne ist also Idee und nicht der Welt des Endlichen und Zufälligen angehörig. Erst wenn wir uns über das eitle Reich der Zwecke und des verstandesmäßigen Zusammenhanges erhoben haben in eine Welt, wo uns unmittelbar der Strahl des Göttlichen berührt, erreichen wir das Reich der Ideeen und der Schönheit. Die Schönheit ist daher auch dem zufälligen Belieben entnommen; jeder gemeine, materielle Reiz ist ihr fremd; die Nachahmung des Wirklichen gehört nicht in ihr Gebiet; sie ist allgemein gültig, wesentlich in ihren Bestimmungen und gefällt mit Nothwendigkeit und ohne besonderes Interesse.

Doch die Idee des Schönen ist und bleibt anschaulich; und gerade dadurch unterscheidet sich das Schöne vom Wahren und Guten. Das Reich der Wahrheit ist das Reich des Denkens; wahr ist der Gedanke, der sich als wirklich und vernünftig legitimiren kann. Diese Beweisführung bedarf aber eines methodischen Ganges, der die Anschaulichkeit ausschließt Dennoch sehn wir, daß große Denker, wie Schelling, die Kunst für das höchste Organon der Philosophie erklären und gleichsam ihr Gedankengebäude mit der Kuppel des Schönen überwölben, daß große Dichter, wie Schiller, es als Problem der Zukunft hinstellen, die der Schönheit zugereifte Wissenschaft zum Kunstwerk zu adeln, und begeistert ausrufen:

Was wir als Schönheit hier empfunden,
Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn.

Unleugbar groß ist die Verwandtschaft des Wahren und Schönen, mag man nun das Schöne als ein Moment im Entwickelungsgange der Erkenntniß ansehn oder auf ihrem Gipfel die Anschauung des Schönen zum Vorbilde machen für die Anschauung des Wahren. Dennoch ist das Interesse der Wahrheit ein anderes, als das der Schönheit, das Interesse der Wissenschaft ein anderes, als das der Kunst. Dem

Denker gilt das einzelne anschauliche Object Nichts; er strebt darnach, das innere Gesetz der Dinge zu erfassen. Ihm gilt nur der Gedanke, der Begriff des Gegenstandes; er verwandelt das Sinnliche in ein Gedachtes. Dem Künstler aber gilt das einzelne Object in seiner unmittelbaren Sinnlichkeit Alles, indem die Idee des Schönen nur in ihm lebendig ist. Hiermit ist nicht ausgeschlossen, daß die sinnliche Anschauung des Schönen auch eine im Geiste wiedergeborne sein kann, wie es z. B. in der Poesie der Fall ist, oder daß die Gedankenwelt der künstlerischen Behandlung den reichsten Stoff giebt; doch dann muß der Gedanke die sinnliche Hülle borgen und die Wahrheit in der Schönheit aufgehn.

Aehnlich verhält sich die Idee des Guten zur Idee des Schönen, die der platonischen, ja der hellenischen Weltanschauung überhaupt in Eins zerflossen (καλὸν κἀγαθόν). Doch das Gute erstrebt erst jene Harmonie, die im Wesen des Schönen liegt. Der Standpunkt des Guten ist die Forderung, der Standpunkt des Schönen die Vollendung. Das Gute soll die Welt überwinden, das Schöne hat sie überwunden. Nun wird sich zwar auch das Gute in seiner rastlosen Arbeit verwirklichen, die Harmonie erreichen, die es erstrebt, und dann scheint es mit dem Schönen zusammen zu fallen; aber das Gute ruht nicht aus in der errungenen Versöhnung; es liegt in seinem Wesen, darüber hinauszugehn, in neuer Arbeit nach neuen Zielen zu ringen. Im Guten erklärt sich das Soll für permanent, das im Schönen ein für alle Mal aufgehoben ist. Im Guten ringt der Wille ewig mit dem Stoff; im Schönen scheint die Idee aus dem verklärten Stoff heraus. Das Gute kann Inhalt des Schönen sein; dann gilt es aber nicht, weil es gut, sondern weil es schön ist. Nimmt es an und für sich eine selbstständige Geltung in Anspruch: so wird das Schöne durch den praktischen Zweck, das moralische Sollen, die Absichtlichkeit zerstört. Im Reiche der „schönen Sittlichkeit," das in Hellas verwirklicht schien, das vielen Denkern und Dichtern als Ideal vorschwebt, ist daher nicht das Schöne im Guten, sondern das Gute, dem stets ein unerquicklicher Rest bleibt, im Schönen aufgehoben.

Das Schöne ist Idee, aber erscheinende Idee, welche ohne Rest in der einzelnen Erscheinung aufgeht. Dieser vollkommene Zusammenschluß der Idee und ihres Bildes macht das Wesen der Schönheit aus.

Hier kommt das Einzelne zum ersten Male zu seinem vollen Rechte. Die Idee des Guten und Wahren triumphirt nur, wenn das Einzelne vernichtet wird. Der Gedanke verlangt, daß das Einzelne sich auflöse in's Allgemeine, in den Begriff; die Sittlichkeit, daß das Einzelne sich dem Allgemeinen opfere. Das Schöne erst giebt dem Einzelnen die volle Kraft und Weihe der Eigenthümlichkeit; es macht das Einzelne zum Träger der Idee. Wie wir später sehen werden, ist auch der Geist des Künstlers, der es producirt, der Genius, die Spitze der geistigen Einzelnheit, das Einzelne als Einziges. Darum auch konnte Plato von der Liebe sprechen, mit der wir das Schöne erfassen; denn wir lieben immer nur das Einzelne, in welchem wir das Urbild der Seele schauen.

Doch die einzelne Erscheinung in ihrer Stoffschwere kann das Schöne nicht spiegeln; hier würde wieder die Welt der Zufälligkeit das Ideal vernichten. Der sinnliche Stoff muß im Feuer der Idee verzehrt sein; Nichts übrig bleiben, als ein über ihm schwebender sinnlicher Schein, als die reine Form. Schiller sagt: „das Kunstgeheimniß des Meisters besteht darin, daß er den Stoff durch die Form vertilgt." Die Idee wird Gestalt, die Gestalt Idee — das ist das Wesen des Schönen.

Doch die Idee des Schönen ist nicht starr und bewegungslos; sie ist kein todter Begriff! Lebendig und schöpferisch erträgt sie in sich den Widerspruch, den Kampf, läßt die Dissonanzen frei gewähren und rettet doch ihre ewige Harmonie. Die Idee ist Thätigkeit und Bewegung — das Schöne in seiner Bewegung ist Anmuth. Man darf die Anmuth nicht mit Lessing und Schiller auf die menschliche Schönheit beschränken, wenn sie sich auch hier am klarsten ankündigt in jenen sympathetischen Bewegungen, welche unwillkürlich die willkürlichen begleiten; überall dämmert die Anmuth empor, wo die Linien der Schönheit, von starrer Gebundenheit befreit, zu erzittern beginnen. Am schlagendsten und schönsten hat Schelling in seiner Rede: „Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur" das Wesen der Anmuth ausgesprochen, wo er sie historisch als eine Entwickelungsstufe der Kunst darstellt: „Im Beginn erscheint der schaffende Geist ganz verloren in die Form, unzugänglich, verschlossen und selbst im Großen noch herb. Je mehr es ihm aber gelingt, seine ganze Fülle in Einem Geschöpf zu vereinigen, desto mehr läßt er allmählich von seiner Strenge nach, und wo er die Form

völlig ausgebildet, so daß er in ihr befriedigt ruht und sich selbst faßt, erheitert er sich gleichsam und fängt an, in sanften Linien sich zu bewegen. Dieses ist der Zustand der schönsten Blüthe und Reife, wo das reine Gefäß vollendet dasteht, der Naturgeist frei wird von seinen Banden und seine Verwandtschaft mit der Seele empfindet. Wie durch eine linde Morgenröthe, die über der ganzen Gestalt aufsteigt, kündigt sich die kommende Seele an: noch ist sie nicht da, aber Alles bereitet sich durch das leise Spiel zarter Bewegungen zu ihrem Empfange. Die starren Umrisse schmelzen und mildern sich in sanfte. Ein liebliches Wesen, das weder sinnlich noch geistig, sondern unfaßlich ist, verbreitet sich über die Gestalt und schmiegt sich allen Umrissen, jeder Schwingung der Gliedmaßen an. Dieses, wie gesagt, nicht greifliche und doch Allen empfindbare Wesen ist es, was die Sprache der Griechen mit dem Namen der Charis, die unsrige als Anmuth bezeichnet."

Wir haben gesehn, daß die Schönheit die Einheit der Idee und des Bildes, ihre vollkommene Harmonie ist. Diese Harmonie aber wird aufgelöst, nicht zerstört; die Idee sprengt mit triumphirender Gewalt das Band dieser Einheit; sie greift über das Bild hinaus; sie erhebt sich über die Gestalt — und das ist das Wesen des Erhabenen. Doch auch diese kühne Ausweichung muß zur Harmonie zurückkehren, die dann um so vollkommener ist, da sie den Widerspruch überwunden in sich aufgenommen. In diesem Erheben liegt zugleich eine Thätigkeit! Je plötzlicher es stattfindet, desto imposanter ist seine Wirkung, desto rascher scheint die Schranke der Gestalt zerbrochen. Daß sie dies aber in Wahrheit nicht ist, daß die Form gleichsam gewaltig ausgedehnt, aber doch nicht formlos wird — das ist das Geheimniß des Erhabenen. Die Elasticität des Schönen wird durch das Erhabene am meisten angestrengt, aber nicht gebrochen. Das reine Schauen, das uns dem Schönen gegenüber erquickte, wird durch das Erhabene erschwert, indem es uns gewaltsam aus seiner Sphäre reißt. Ueberlegene oder ungeahnte Kräfte, furchtbare Gewalten aus dem Reiche der Natur und des Geistes stürmen auf uns ein und drohen mit ihrer unendlichen Macht den schauenden Geist zu erdrücken. Er fühlt sich nicht mehr als das reine, denkende und schauende Wesen; er fühlt sich auf einmal in seiner Endlichkeit. Aber daß er doch wieder mit kühnem Kampfe

über alle diese Störungen triumphirt und sich durch diesen Triumph doppelt über sein persönliches, endliches Sein in das Reich der reinen Anschauung erhebt — das läßt die ästhetische Wirkung des Erhabenen, des kämpfenden Schönen, größer erscheinen, als die der ruhigen und kampflosen Schönheit. Neben dieser Unendlichkeit des sinnlich Erhabenen, des Raumes, der Zeit, der Kraft, welche die in der Natur schlummernde Idee zu solcher überraschenden Mächtigkeit erhebt, daß der Geist sich ihr gegenüber erst klein fühlt, um sich dann groß zu fühlen, einer Erhabenheit, der in der sittlichen Welt die Naturkraft des Bösen entspricht, giebt es auch eine positive sittliche Erhabenheit, der Kampf und das Opfer für die Idee mit Aufgabe der sinnlichen Lebensgüter. Dies ist die Erhabenheit der Helden und Märtyrer der Menschheit, die für ihre Ueberzeugung stritten, duldeten und starben, eines Regulus, der für die Pflicht sich opfert, eines Cato, der für das Ideal seiner Republik in den freiwilligen Tod geht. Hier theilen wir die Erhebung der Helden über das Vergängliche und dringen durch die Schauer der Wehmuth, die letzte Verklärung der geopferten Sinnlichkeit, zu dem frohlockenden Triumphe des freien Geistes hindurch. Ebenso erhaben ist die Leidenschaft, mag sie nun die welthistorische der Cäsaren und Napoleone sein, die, während sie dem eigenen großen Triebe folgen, nur Organe des Weltgeistes sind, oder mag sie den Dolch eines Macbeth und Othello schwingen und uns durch die furchtbare That erschrecken. In der Leidenschaft vereinigt sich das sinnlich und sittlich Erhabene; es ist die aller Banden spottende Naturkraft und zugleich die höchste imponirende Energie des Wollens. Darum machen auch jene Zeitalter der Geschichte, in denen die Leidenschaft herrscht, die Revolutionen der Menschheit, einen erhabenen Eindruck. Vor Allem aber ist erhaben eine Weltanschauung, für welche das Göttliche eine über die Welt übergreifende Macht ist. Deshalb bietet die hebräische Poesie die reichsten Beispiele für das Erhabene. Es ist ebenso einseitig, das Erhabene auf die Natur, wie auf die Welt des Geistes beschränken zu wollen. Da das Erhabene wesentlich in einem Hinausgehn über das gewohnte Maß besteht, so ist es zugleich dunkel, denn dunkel ist alles Unmeßbare. Bis zur Gestaltlosigkeit erscheinende Umrisse sind ihm eigen. So sagt Hiob, als er sein Nachtgesicht erzählt: „Es stand ein Bild vor meinen Augen, und ich kannte

seine Gestalt nicht, es war stille, und ich hörte eine Stimme: „wie mag ein Mensch gerechter sein als Gott!“ Gerade die Dunkelheit ruft hier die Wirkung des Erhabenen hervor. Es liebt die Andeutung, die Kürze, die sinnliche Abbreviatur. Die Idee überflügelt das Bild. Es ist erhaben, daß Jupiter's Augenbrauen den Olymp bewegen — erhaben, daß die Gottheit nicht hinter dem Feuer, nicht hinter dem Donner, nicht hinter dem Sturmwinde kommt, sondern im linden, leisen Wehen. Je mehr das Bild sich verkleinert, desto mehr wächst der Gedanke.

Das Erhabene wird zum Tragischen, wenn ein Held im Kampfe mit der Weltordnung und dem Weltgesetze untergeht. Schon im Allgemeinen ist der Untergang alles Hervorragenden, der Macht, der Herrschaft, der Schönheit, des Glückes, durch das Naturgesetz, durch die blinde Macht des Zufalls tragisch. Eine solche Tragödie ist „das Loos des Schönen,“ Max unter den Hufen der Pferde. Diese blinde Macht ist der Neid der Götter, vor welchem Solon warnt, und vor welchem Polykrates zittert. Hier ist noch kein Handeln, keine gewußte, gewollte Ueberhebung! Anders, wenn der Wille handelnd eingreift in die Welt, sich zur That entschließt, wenn die Leidenschaft in dämonischer Kraft nach ihren Zielen ringt! Jede That wird zur Schuld; denn sie stört sowohl den Zusammenhang des Bestehenden, das sich gegen sie wendet, als sie auch, als die That eines bestimmten Charakters, mit dem Fluche seiner Einseitigkeit behaftet ist.

Im Erhabenen sehen wir den Widerstreit der beiden Momente des Schönen so gestaltet, daß die Idee das Bild überflügelt und in Schatten stellt. Die Wiederherstellung des verlorenen Gleichgewichtes verlangt nothwendig, daß auch umgekehrt die Erscheinung, das Bild, die Idee überflügle und sich auf Unkosten der letzteren zu behaupten suche. So wenig in jener Form das Bild verschwand: so wenig verschwindet hier die Idee. Dort war das Bild zum sinnlichen Zeichen herabgedrückt; aber dies Zeichen genügte, um die erhaben aufschwebende Idee in der Welt des Schönen festzuhalten; hier schimmert die Idee durch die in aller Breite und Fülle behaglich ausgedehnte Erscheinungswelt hindurch, und gerade ihr Schimmer giebt diesem Standpunkte die echte Freudigkeit. Das umgekehrte Erhabene nun ist das Komische. Das Komische als die Ueberhebung der Erscheinung ist vorzugsweise sinnlich;

jeder Stufe des Erhabenen ſtellt es eine Gegenſtufe gegenüber. Rückt es dieſelbe *dicht* und *plötzlich* an jene heran — ſo entſteht der *Contraſt*. Das Erhabene betont das Allgemeine, das Komiſche das Einzelne; dort verſchwindet die Welt in der Gottheit, hier die Gottheit in der Welt; aber dieſe Welt ſelbſt iſt nur ein freies Spiel des Komiſchen, dem ſeine eigene Willkür, das eigene Wohlſein und Wohlſeinlaſſen über Alles geht. *Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas.* Das Erhabene kann unmittelbar *komiſch* werden: das Heilige einer früheren Welt kann der Aufklärung einer ſpäteren in einem *komiſchen* Lichte erſcheinen. Das *Komiſche* fixirt ſich in der *Poſſe*, im komiſchen Typus, in der burlesken Geſtalt. In der Welt des Geiſtes aber wird es zum *Witz*, der „fragmentariſchen Genialität," dem vorüberfliehenden Blitz des Komiſchen, der, indem er entlegene Vorſtellungen geſellt, den Widerſpruch in der Welt der Erſcheinung ſchlagend hervorhebt. Der *Humor* aber erfüllt die ganze Perſönlichkeit; im Humor wird der komiſche Proceß zum abſoluten, ſein Weſen iſt die Wehmuth über den gebrochenen Schein der Idee in der Welt, über den ewigen Widerſpruch zwiſchen Göttlichem und Irdiſchem, Geiſt und Natur; aber er mißt das erſtere mit dem zweiten. Die ganze Welt der Sinnlichkeit, alle Contraſte des Witzes und der Phantaſie, den höchſten Farben- und Geſtaltenreichthum erſchöpft er, um die Idee damit zu meſſen, die aber erhaben immer über dies Maß hinausgreift. Darum iſt in ſeinem Lachen „Schmerz und Größe," und er führt die lachende Thräne im Wappen. Aus dieſem ganzen Widerſtreite der kämpfenden Schönheit, dieſem Fliehen und Suchen der Idee und des Bildes ſtellt ſich zuletzt die reine *Schönheit* wieder her, bereichert durch dieſen Kampf, den ſie als weſentlich in ſich ſelbſt aufgenommen.

Doch wie kommt die Idee der Schönheit zur Erſcheinung? Das bewußtloſe Daſein der Idee iſt die *Natur*, das bewußte der *Geiſt*. Auch das *Schöne* ſchlummert in der Natur und erwacht im *Geiſte*. Natur und Geſchichte iſt die Stoffwelt des Schönen; es geht durch alle Reiche der Natur, durch alle Zeitalter der Geſchichte hindurch. Aber nur ſelten entbindet es hier der Zufall in ſeiner ganzen Reinheit; ungeläutert, getrübt, mit Fremdartigem verbunden harrt es des erlöſenden Geiſtes. Die Stufe des Geiſtes, auf der er das Schöne im Finden ſchafft und

im Schaffen findet, ist die Phantasie. In der productiven Phantasie lebt die Idee in ihrer Reinheit, und durch sie wird das stoffartig Schöne zum Ideal geläutert. Doch dies Bild der reinen Schönheit ist nur ein innerliches. Die Phantasie hat das Naturschöne zerstört, aber nur, um es schöner wieder aufzubauen. Das innere Bild bedarf derselben äußeren Wirklichkeit, wie das Naturschöne. Dazu aber gehört der sinnliche Stoff, in den es die Phantasie hineinarbeitet. Diese Einheit des Naturschönen und der Phantasie ist die Kunst; sie ist die Thätigkeit, die sie im einzelnen Gebilde lebendig hinstellt für die Anschauung aller. Die Thätigkeit des Künstlers ist theoretisch und praktisch zugleich. Die Idee lebt und entfaltet sich zuerst im Gemüthe des Künstlers, und dann schließt sie sich wieder im Kunstwerke zusammen. Der Genius ist die innere, das Kunstwerk die äußere Offenbarung der Idee; das künstlerische Schaffen, welches höchste Begeisterung und Besonnenheit in sich vereinigt, die Verwandlung der inneren Offenbarung in die äußere. Diese Verwandlung ist ihrem Wesen nach eine nicht analysirbare Transsubstantiation; ihre äußere Form ist die künstlerische Technik. Die Kunst gliedert sich nun in Künste, die Alles beherrschende Seele des ganzen Kreises bleibt die Poesie, die ebenso gegenwärtig ist in jeder einzelnen Kunst, wie sie dieselben in ihrem eigenen Reiche wiederholt. Um so mehr bedarf es scharfer Grenzbestimmungen dieses Reiches, damit die Poesie nicht in ihrer scheinbaren Allgegenwart ihr eigenstes Wesen verflüchtige.

Zweiter Abschnitt.

Die Dichtkunst.

Wir haben gesehen, daß die Kunst dem inneren Ideal eine sinnliche Gegenwart schaffen, das Kunstwerk sich als Einzelnes in einem bestimmten Stoffe darstellen muß. In der That bezwingt die Architektur den todten Stein zu harmonischer Gestalt; die Plastik arbeitet aus Marmor und Erz die schönen Formen des Göttlichen heraus; die Malerei zaubert auf die Wand oder die Leinwand mittelst der Farbe Gestalt und Leben und überwindet die Fläche, indem sie den Schein aller Dimensionen über sie hinhaucht. Wo aber ist der Stoff, das Material der

Dichtkunſt? Wo iſt die ſinnliche Gegenwart des dichteriſchen Gebildes? Die in der Vorſtellung wiedergeſpiegelte Sinnlichkeit iſt das Material der Dichtkunſt. Die Einbildungskraft iſt gleichſam die Erinnerung der ganzen äußeren Welt, die in die Seele aufgenommene Stoffwelt. Dieſe ſinnliche Vorſtellung iſt Material, wenn auch vergeiſtigtes. Wie draußen ſind auch in der Seele die Erſcheinungen bunt zuſammengewürfelt und aufgehäuft; wo das Schöne darin erſcheint, ſchimmert es, ſelbſt zufällig, durch eine Welt der Zufälligkeit hindurch. Dieſe Welt der Vorſtellungen iſt daher ebenſogut wie Stein, Marmor und Erz, wie Farbe und Leinwand, ein Stoff der Kunſt. Aber er iſt der reichſte, wie wir gleich hinzuſetzen können. Er hat keine Erdſchwere, wie jene unmittelbar ſinnlichen Stoffe, welche durch ihre ganze Beſchaffenheit die Thätigkeit des Künſtlers in engere Kreiſe bannen. Er iſt ihr am verwandteſten; denn der Künſtler ſchafft nur durch die geſteigerte Kraft und Intenſität der Vorſtellung und Anſchauung, welche in der Poeſie zugleich das Material ſeiner Kunſt bildet. Die allgemeine Phantaſie alſo, die ſich paſſiv und empfangend verhält, iſt der Stoff, in welchen der Dichter ſein Kunſtwerk überträgt, in dem er es aufbaut. Wohl weckt in dieſer Phantaſie ſchon das Gedächtniß die ſchlummernden Bilder; aber nur in zufälliger Reihe oder an der Kette des Verſtandes. Die ſchaffende Phantaſie aber weckt in der empfangenden die Bilder nach dem Geſetze des Schönen; ſie greift nur diejenigen Taſten zuſammen, die einen harmoniſchen Akkord geben, und läßt die dazwiſchen liegenden in ihrem Schlummer verharren. Daß der Stoff todt, roh ſei, der Bildung gewärtig, erfüllt ſich auch hier wie bei den anderen Künſten; denn die Einbildungskraft iſt, dem Dichter gegenüber, ein leeres Blatt, auf das er ſchreibt. Die empfangende Phantaſie iſt eine camera obscura; die ſchaffende führt die wechſelnden Bilder in ihr vorüber. Wohl bedarf jede andere Kunſt ebenfalls der aufnehmenden Phantaſie*); aber das Kunſtgebilde, das ſie ſchafft, ſteht ſelbſtſtändig zwiſchen dem Schaffenden und Empfangenden; das Kunſtgebilde des Dichters wird aus der Phantaſie heraus und in die Phantaſie hineingebaut. Die einzige Vermittlerin des geiſtigen Verkehrs, die

*) „Die Einbildungskraft durch die Einbildungskraft zu entzünden, iſt das Geheimniß des Künſtlers." (Wilhelm von Humboldt, Werke Bd. 4. S. 19.)

Sprache, kann hier auch nur die schaffende und empfangende Phantasie vermitteln. Die Sprache aber ist auch das Organ und Vehikel des gewöhnlichen Bewußtseins. Wie sich daher die dichterische Vorstellung von der gewöhnlichen unterscheidet: so die dichterische Sprache von der gewöhnlichen. Das Wort bezeichnet den Begriff und ruft das Bild hervor. Der erstere ist von selbst ausgeschlossen, da wir uns nicht im Reiche des Begriffes, sondern im Reiche der Vorstellung bewegen; auf dem zweiten nur beruht die Macht der Poesie. Doch das dichterische Bildniß ist die idealisirte Vorstellung, und nur das idealisirte Wort kann dies Bild erwecken. Je geistiger der Stoff, das ganze Reich der Poesie ist: desto sinnlicher muß ihr Vehikel, das Wort sein. Die künstlerische Idealität des Wortes ist seine Sinnlichkeit; das dichterische Wort muß eine concentrirte Sinnlichkeit athmen. Die Sprache hat ihre Malerei, ihre Musik, und nur durch sie wirkt die Dichtkunst. Das Malerische der Sprache beruht auf einer Wahl und Zusammenstellung der Worte, durch welche das Bild in klaren Umrissen, in farbenprächtiger Fülle wie mit einem Zauberschlage vor der Seele steht. Welche Magie, welchen Duft schon das einzelne Wort haben kann: das zeigen hundert Beispiele aller großen Dichter. Das rechte Wort ist immer Offenbarung des Genius; kein Röhrenwerk pumpt es hervor. Die Musik der Sprache aber, durch welche die dichterische sich über die gewöhnliche erhebt, besteht nicht blos im Wohlklang, der Mißtönendes ausschließt; sie besteht im geregelten Gang der Sprache, deren Maß und Gewicht sich in tactmäßiger Folge geltend macht; sie besteht im wiederkehrenden Zusammenklang, der zugleich einschmeichelnd und befriedigend das Ohr gefangen nimmt. Erst in dieser geläuterten Gestalt wird die Sprache aus einem Medium des täglichen Verkehrs und des gemeinen Verständnisses die lebensvolle Trägerin des dichterischen Gedankens. Die Sprache aber gerade ist es, welche der Dichtkunst das Uebergewicht über die anderen Künste verleiht in Bezug auf die Fülle und Tiefe des Inhaltes, den sie auszudrücken vermag. Dem Dichter „gab ein Gott, zu sagen, was er leide.“ Dies Sagen erst entbindet die innerste Empfindung, und zwar mit jener Bestimmtheit, welche das Hin- und Herwogen der Töne vergeblich auszudrücken ringt; dies Sagen erst entfesselt die Zunge dem plastischen „Laokoon,“ dem sogar der Ausschrei des Schmerzes verwehrt ist, und ent-

rollt eine bewegte, in ewigem Fortgang und Wechſel begriffene Welt, gegenüber dem unwandelbaren Augenblick, den der Pinſel des Malers auf die Leiwand gebannt hat. Freilich, die vermittelte Sinnlichkeit der Dichtkunſt iſt keine ſo friſche und unmittelbar lebendige, wie die der anderen Künſte, die ihr Bild in den greifbaren Stoff hinausſtellen; ſie ſteht an jener bedenklichen Grenze, wo die Region des Sinnlichen ſich ganz in das geiſtige Gebiet zu verlieren ſcheint; aber darin, worin die Schwäche der Poeſie beſteht, beſteht auch wieder ihre Stärke. Es iſt falſch, daß die Wirkung der Kunſt in geradem Verhältniß ſteht zur ſtoffartigen Sinnlichkeit der Erſcheinung; ſie ſteht vielmehr im umgekehrten Verhältniß zu ihr. Schon die Malerei, welche den bunten Schein auf die Fläche haucht, wirkt kräftiger als die Plaſtik, welche ihr Kunſtwerk in raumerfüllender Körperlichkeit vor uns hinſtellt. „Eine gemalte Venus reizt ganz anders die Phantaſie und ſelbſt die Sinne, als eine gemeißelte, und die ſchlimmſte ſtoffartige Wirkung des Sinnlichen übt das Phantaſiegebild des Dichters aus. Gerade die ſtarre Mitte des Körperlichen bricht abkühlend den heißen Erguß der Seele in die Seele, der Phantaſie in die Phantaſie. Jedes in die Sinnlichkeit hinausgeſtellte Kunſtwerk iſolirt zuerſt den Beſchauer vom Schöpfer, ehe es die Leitung der Phantaſie wieder fortſetzt und das Ideal des einen auch in der Bruſt des anderen lebendig macht. Doch wo die Phantaſie nur in und für die Phantaſie malt und meißelt: da blitzt der electriſche Funken mit ungebrochener Kraft zündend hinüber. Vom pſychologiſchen Standpunkte aus könnte man noch erwähnen, daß die Wärme der empfangenden Phantaſie um ſo mehr entbunden wird, je mehr ſie ſelbſt an der Thätigkeit des Schaffenden Theil nimmt, je mehr ſie ihre eigene Productionskraft anſtrengen muß. Das fertige Bild des Malers, des Bildhauers thut dies nun in weit geringerem Grade, als das Bild des Dichters, welches erſt in der angeregten, mitwirkenden Phantaſie des Hörers wird. Es entwickelt gleichſam die gebundene Kraft der Phantaſie im anderen, die ihm nun entgegenkommt in feuriger Bewegung, und in ihrem inneren Erzittern das werdende Bild in ſich abdrückt. So lebendig kann kein Maler die Erhabenheit Jehova's darſtellen, wie der Dichter, welcher uns im Säuſeln der Lüfte die kommende Gottheit erſcheinen läßt. Die erregte Phantaſie ſucht ſie im Feuer, im Donner, im Sturmwind, in allen gewal-

tigen Bildern der Natur; sie hat schon suchend all' ihre Kraft und Pracht entwickelt und nimmt nun das sanftere Bild um so lebendiger in sich auf. Wie furchtbar wirkt die Hinrichtung der Maria Stuart, wenn wir sie aus Leicester's Seele heraus empfinden; wie verstärkt die doppelte Spiegelung das Bild! Schon bei einer wirklichen Schilderung des schrecklichen Actes hätten dem Dichter ganz andere Hilfsquellen für sein innerliches Bild zu Gebote gestanden, als etwa dem Maler, der in Verlegenheit gewesen wäre, welchen Moment der Handlung er zu ihrer Darstellung hätte herausgreifen können! Doch der Dichter erhöht die Wirkung des Bildes, indem er nicht unmittelbar schildert, sondern die Schilderung in die Seele eines Mannes verlegt, der in innigen und wechselnden Herzensbeziehungen zur Fürstin steht, und durch dessen Zweizüngigkeit sie dem Tode verfällt. Doch auch diese Spiegelung genügt dem Dichter nicht; er macht Leicester nicht zum unmittelbaren Zuschauer der Hinrichtung; er läßt uns mit ihm das Schreckliche nur durch das mit der Handlung verbundene Geräusch errathen. Und so erst erregt er in uns jene athemlose Spannung, in die das Herannahen des Furchtbaren das Gemüth versetzt, und läßt uns den ganzen Schmerz blitzartiger Vernichtung, den sein wirkliches Erscheinen, den die vollbrachte That hervorruft, mit durchfühlen. Die That des Macbeth, die Ermordung des Königs, ist am schrecklichsten in ihren vorausgehenden und nachfolgenden Spiegelungen. Der gespenstig drohende Dolch, die nachtwandelnde Königin, welche das Blut nur an ihre Hände träumt — das versetzt unsere Phantasie erst in jene Stimmung, welche das äußerliche Geschehen nicht hätte erzeugen können. Diese große Wirkung des innerlichen Bildes der Dichtkunst beruht auf dem Wesen der menschlichen Einbildungskraft. So gewinnt die Poesie durch diesen Aether der inneren Sinnlichkeit, wenn sie auch an Klarheit und Bestimmtheit der Zeichnung einbüßt, doch wieder an Macht über das Gemüth. Hierzu kommt, daß gerade diese Innerlichkeit sie befähigt, den ganzen und uneingeschränkten Reichthum der Idee zu entfalten, einen geistigen Inhalt, den in solcher Fülle keine andere Kunst in sich aufzunehmen vermag. Die Schönheiten der Natur, die Thaten der Geschichte, die Gedanken des Geistes, die unendliche Erscheinungswelt der Leidenschaften, alle Stimmungen des Gemüthes fallen in ihren Kreis; aber sie muß diesen ganzen Inhalt für die Anschauung innerlich ver-

bildlichen und lebendig machen für die Empfindung. Der Duft der Empfindung muß über allen Bildern zittern, die sie entrollt. Unsere beiden größten Dichter, Schiller und Goethe, haben sich in diesem Sinne ausgesprochen. Schiller sagt: „Jeden, der im Stande ist, seinen Empfindungszustand in ein Object zu legen, so daß dieses Object mich nöthigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen, folglich lebendig auf mich wirkt, nenne ich einen Dichter," und Goethe: „Lebendiges Gefühl der Zustände und die Fähigkeit, sie auszudrücken, macht den Dichter." Während man bei der Schiller'schen Erklärung blos an die Lyrik denkt oder selbst an die Musik denken kann, spricht Goethe klarer aus, wie es mit der Empfindung des Dichters steht. Denn in der That würde man fragen können, ob und wo z. B. in der beschaulichen Darstellung des Epos die Empfindung zu ihrem Rechte komme? Die hier gemeinte Empfindung des Dichters ist aber nicht blos das Gefühl der eigenen Seelenlage; sie ist das „lebendige Gefühl der Zustände," und dies soll sie auch hervorzaubern. Die Sonne der Poesie soll nicht blos das Memnonsbild beleuchten; sie soll es innerlich erzittern machen. Der Dichter muß die Welt in seine Empfindung aufgenommen haben, ehe er sie aus derselben herausgebiert. Ueber den plastisch festen Gestalten Homer's schwebt jene unbeschreibbare Klarheit und Heiterkeit, der jonische Himmel seiner Seele, der sich in allen Bildern spiegelt, die er schildert, der jedes Gemüth in einen gleichen Aether taucht. Ueber den so scharfen Charakteren Shakespeare's, die in der Bestimmtheit ihrer Züge bis zum Schroffen, Eckigen und Verzerrten fortgehen, über dieser so reich ausgemalten Welt des Handelns zittert jener Duft der Wehmuth, welche diese Welt der Täuschung, des Scheins wie einen großen Traum anschaut, und über jeder Scene schwebt das unsichtbare Motto:

Wir sind solcher Stoff,
Wie der von Träumen, und dies kleine Leben
Umfängt ein Schlaf!

So intensiv empfindet freilich nur der Genius! Er kann die Gestalt mit höchster Anschaulichkeit loslösen, die Charaktere und ihre Zwecke zu größter Selbstständigkeit befreien; aber was sie sind, sind sie nur durch die Kraft seiner Empfindung, welche die Seele dieser ganzen erschaffenen Welt ist.

In der That steht die Poesie in der Mitte des Universums und wirft, wie Wilhelm von Humboldt sagt, nach allen Seiten ihre Strahlen in's Unendliche! Sie ist in diesem höchsten Sinne Weltseele, Centrum der schöpferischen Empfindung; im kleinsten Bilde, das sie schafft, ist das All gegenwärtig — und gerade hierin unterscheiden sich die großen Dichter von den kleinen, die nur Stücke aus dem All herausschneiden und selbst die eigene Seele nur stückweise geben. Sie war, im Bunde mit der Musik, die erste Kunst und wird die letzte sein!

Es ist keine inhaltlose Phantasie, wenn Anastasius Grün behauptet, daß erst mit dem letzten Menschen der letzte Dichter von der Erde auswandern wird. In welche Bahnen auch die Menschheit getrieben wird, welche Interessen auch das Jahrhundert beherrschen mögen: das ist alles nur neuer und reicherer Stoff für den dichterischen Genius, der in die bunte Welt die eigene große Seele hineinschaut. Der Mensch bleibt ja ewig ihr Mittelpunkt, und erst mit dem Menschen stirbt die Poesie. Freilich bedarf es des großen Dichters, den nicht, wie die Scheinpoeten, die Aeußerlichkeiten einer neuen Kulturepoche blenden, daß sie sich mit ganzer Seele an ihre vergänglichen Interessen und Zwecke hingeben, sondern der den Faden der ewigen Entwickelung festhält, den die breite Prosa der Erscheinung nicht irrt, wenn sie auch gleich einer dichten, dumpfen Wolke niederregnet, sondern der gleichsam aus ihren zerrinnenden Tropfen mit dem Strahle der ewigen Idee den Regenbogen der Schönheit aufbaut!

Diese weitere Auffassung der Poesie, als Seele der Welt und deshalb auch Seele jeder Kunst, als die Idee selbst in ihrem ganzen Reichthum, wie sie ein großes Gemüth anschaut und darstellt, möge jetzt wieder dem engeren Begriff der Dichtkunst weichen, wie ihn vorher dieser Abschnitt entwickelt, und dessen weitere Ausführung in allen seinen Bestimmungen erst unser ganzes Werk geben kann. Hiernach ist die Dichtkunst diejenige Kunst, welche die Idee des Schönen mit, in und für die Phantasie darstellt, indem die schaffende Phantasie aus den Tiefen der Empfindung heraus ihr die Idee spiegelndes und tragendes Gebilde mittelst der idealen Sprache in der idealen Sinnlichkeit der empfangenden Phantasie aufbaut.

Dritter Abſchnitt.

Die Dichtkunſt und die Malerei.

Als Kunſt erſcheint die Poeſie neben den anderen Künſten [illegible] zu beſtimmen, was ſie von jenen aufnimmt, und wie ſie ſich von [illegible] ſondert. Jean Paul erklärt ſich zwar gegen den Parallelismus der Darſtellung, aus welchem man Nichts lernen könne*); doch er faßt das zu äußerlich. Jede Beſtimmung iſt nach Spinoza eine Negation; aber auch umgekehrt jede Negation eine Beſtimmung. Das Reich exiſtirt nur durch ſeine Grenze, und der Nachweis der Schranke gehört zum Nachweis des Weſens. Außerdem ſpielen in die Poeſie als die vollkommenſte Kunſt die anderen ſo hinein, daß ihr eigenes Weſen am meiſten durch die Erkenntniß aufgehellt wird, was ihr mit ihnen gemeinſam iſt, und wodurch ſie ſich von ihnen unterſcheidet. Daß hier der analytiſche Gang die ſchlagendſten poſitiven Reſultate ergiebt, hat wohl am klarſten Leſſing in ſeinem „Laokoon" bewieſen, deſſen Grundſätze für das Verhältniß der Poeſie und Malerei noch für den heutigen Tag maßgebend erſcheinen müſſen.

Die Malerei mag hier die anderen bildenden Künſte überhaupt vertreten, da ſie gerade in den weſentlichen Vergleichungspunkten mit ihnen übereinſtimmt und für ſie geſetzt werden kann. Der Maler giebt dem geiſtigen Bild durch Linien und Farben eine ſinnliche Wirklichkeit auf der Fläche, im Raume; der Dichter verwirklicht das ſeine in der Vorſtellung, und zwar durch die Sprache, alſo in der Zeit. Der Maler ſchafft ſein Bild durch das Nebeneinander der Linien und

*) Vorſchule der Aeſthetik. S. 18 ſpricht er von den verſchiedenen Wegen der neuen Aeſthetiker, Nichts zu ſagen: „der erſte iſt der des Parallelismus, auf welchem Reinhold, Schiller und Andere ebenſo oft auch Syſteme darſtellen; man hält nämlich den Gegenſtand, anſtatt ihn abſolut zu conſtruiren, an irgend einen zweiten (in unſerem Falle Dichtkunſt etwa an Philoſophie oder an bildende und zeichnende Künſte) und vergleicht willkürliche Merkmale ſo unnütz hin und her, als es z. B. ſein würde, wenn man von der Tanzkunſt durch die Vergleichung mit der Fechtkunſt einige Begriffe beibringen wollte und deswegen bemerkte, die eine rege mehr die Füße, die andere mehr die Arme, jene bewege ſich mehr in krummen, dieſe in geraden Linien, jene für, dieſe gegen einen Menſchen."

Farben, der Dichter durch das Nacheinander der Worte. Dieser Unterschied ist so bedeutend, daß er uns auf eine neue wesentliche Bestimmung der Poesie führen wird. Zunächst ersehen wir schon daraus, daß der Kreis der Poesie ins unendlich größerer ist, als der der Malerei! Die Malerei kann niemals eine Entwickelung geben, sie kann immer nur den Moment darstellen, und es kommt für sie wesentlich darauf an, den schlagenden Moment zu wählen, dessen Gegenwart eine so vielsagende ist, daß er zugleich die Vergangenheit zusammenfaßt und den Wiederschein der nahen Zukunft trägt. Die Poesie aber ist wesentlich Entwickelung; sie giebt eine Aufeinanderfolge der Momente, und deshalb fällt alles innere und äußere Geschehen in ihren Kreis, nicht blos die Handlung selbst, sondern auch ihre Genesis und ihre Folgen.

Man hat in der neuesten Zeit von einer Poesie des „Nebeneinander" gesprochen! Karl Gutzkow hat sie in seiner Vorrede zu den „Rittern vom Geiste" der Poesie des Nacheinander gegenübergestellt und scheint so die Dichtkunst in ein ihr fremdes, räumliches Gebiet herabzudrücken. Doch ist dies blos Schein; denn der Autor spricht nur von nebeneinanderbestehenden, concentrischen und excentrischen Lebenskreisen, die in fortwährender Rotation um ihre Mittelpunkte sind; er spricht nur von einem gleichzeitigen Geschehen, von einem „Nebeneinander" der Handlungen und Empfindungen. Und hierdurch wird sogar die Grenzlinie zwischen Poesie und Malerei noch schärfer bestimmt. Denn die Gleichzeitigkeit der Handlungen kann nur die Poesie darstellen, nicht die Malerei, obwohl sie auch ein Nebeneinander im Raume voraussetzt. Doch der Zeitbegriff ist hierbei überwiegend. Homer kann malen, was gleichzeitig auf der einen und auf der anderen Seite des Schlachtfeldes vor sich ging; er kann dies freilich nur „nacheinander" malen; die Phantasie kann die Bilder nur nacheinander aufnehmen; aber wie der Dichter durch sprachliche Bestimmungen die Gleichzeitigkeit ausdrücken kann, so kann auch die Phantasie in einem blitzartigen Moment das „Nacheinanderangeschaute" zugleich setzen. Der Maler dagegen kann nur das Eine oder das Andere malen und wenn er beides malt, so hat seine Kunst kein Mittel, das Gleichzeitige und Zusammengehörige der beiden Bilder auszudrücken.

Lessing hat diesen Unterschied im „Laokoon" scharf und schlagend

aneinandergesetzt; aber gerade die Schärfe seiner Bestimmungen läßt sie leicht einseitig erscheinen, wenn sie nicht einer erweiternden Auslegung theilhaft werden. Körper sind nach ihm der Gegenstand der Malerei, Handlungen der Gegenstand der Poesie. Doch Körper existiren nicht allein im Raume, sondern auch in der Zeit. Jede Erscheinung ist Wirkung einer vorhergehenden, Ursache einer folgenden, und somit das Centrum einer Handlung. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper. Auf der andern Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen. Die Malerei kann in ihren coexistirenden Compositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nützen und muß daher den prägnantesten wählen. Ebenso kann die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nützen und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Lessing spricht vorzugsweise von der epischen und dramatischen Poesie und vom historischen Gemälde: darum die Beschränkung der Poesie auf Handlungen. Im weitern Sinne müßte man dann Empfindungen, insofern sie auch in der Zeit aufeinanderfolgen, die innern Handlungen der Seele nennen. Oder glaubt Lessing die innere Welt der Seele, die Empfindung ausschließen zu müssen, weil hier der Vergleichungspunkt zwischen Malerei und Dichtkunst fortfällt? Fast scheint es so, denn er sagt vorher: „Ich will bei den Gemälden blos sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind.“ Freilich malt der Künstler blos „Sichtbares,“ aber die Empfindung ist damit nicht ausgeschlossen. Ein Landschaftsbild z. B. ist nur dann gelungen, wenn es eine bestimmte Stimmung der Seele athmet. Lessing vergißt die Lyrik und die ihr entsprechende Landschaftsmalerei, weil er eine zu scharf ausgeprägte Verstandesnatur war, um sich auf diesem Gebiete der Innerlichkeit heimisch zu fühlen. Für die Poetik gestaltet sich die Frage so: inwieweit und wie darf der Dichter malen? Zunächst steht fest, daß das Malerische nie der

letzte Zweck des Dichters sein kann, und schon dadurch ist die beschreibende Poesie als eine bestimmte Gattung verurtheilt. Lessing ließ gegen sie vorzugsweise die Batterieen seines Scharfsinnes spielen, da gerade zu seiner Zeit die Thomson, Haller, Brockes und Kleist sich einer großen Beliebtheit erfreuten. Das beschreibende Gedicht als solches ist jetzt nur eine historische Curiosität und kann hier nur an dieser Stelle besprochen werden. Sein Stoff ist die Natur, aber die todte Natur in ihren Formen und Gestalten. Haller bringt die Botanik in Verse und zergliedert uns eine Alpenblume: Wurzel, Stengel, Blatt, Krone und Kelch, Staubfäden und Pistille, mit der Genauigkeit des Naturforschers, der sie unter der Lupe angesehn. Was er uns aber nicht zergliedern kann und doch allein als Dichter geben sollte: das ist der Duft dieser Blume. Und der Duft überhaupt fehlt der beschreibenden Poesie: der höhere Duft der Seele. Thomson malt uns die „Jahreszeiten" in einer Mosaik von Bildern, aber der Eindruck seiner Dichtung ist so ermüdend, als wären wir durch eine Gemäldegallerie von Landschaftsbildern gewandert, die wir im Vorübergehn nur oberflächlich betrachten konnten. Denn auf diesem Gebiet muß der Dichter gegen den Maler den Kürzeren ziehen. Wohl fehlt auch die menschliche Thätigkeit nicht; aber diese Thätigkeit tritt nur als Staffage auf. Diese Schnitter und Winzer sind so äußerlich hineingemalt, wie ihre Aehrenbündel und Mostfässer. In Kleist's „Frühling" bemerkt man hin und wieder eine pulsirende Ader der Empfindung — aber das Ganze geht ebenfalls in einem Nebeneinander von Bildern, in einer äußerlichen Breite auf. Die Aeußerlichkeit als Selbstzweck ist das Wesen der beschreibenden Dichtgattung, und damit ist sie als eine unberechtigte Zwittergattung zwischen Poesie und Malerei verurtheilt. Wenn das Aneinanderreihen todter Bilder im Raume malerisch ist: so kann die Schilderung nur dichterisch werden durch innere Bewegung. Man kann zunächst der Natur diese Bewegung leihn, indem man nicht die gewordene Gestalt festhält, sondern sie als im ewigen Proceß des Werdens begriffen darstellt. Schon an und für sich ist die Natur in Bewegung, das aufgeregte Meer, der Sturm, das Gewitter dichterisch. Man könnte sagen: „Hier ist Handlung in der Natur." Der Maler kann nur einen bestimmten Moment fixiren, nur diese Gestalt des Wogen-

schlags, der Brandung; der Dichter führt die wechselnden Erscheinungen in der Zeitfolge an uns vorüber. In dieser Bewegung der Natur symbolisirt sich von selbst die menschliche Thätigkeit:

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,
Wie wenn Wasser mit Feuer sich mengt;
Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt
Und Fluth auf Fluth sich ohn' Ende drängt,
Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,
Als wollte das Meer noch ein Meer gebären. (Schiller.)

Der Maler kann uns nur den moosbewachsenen Felsen, das Gebirge mit seinen Klippen und Schluchten malen; der Dichter zeigt uns die Thätigkeit der Natur, die es erschuf:

Als die Natur sich in sich selbst gegründet,
Da hat sie rein den Erdball abgerundet,
Der Gipfel sich, der Schluchten sich erfreut,
Und Fels an Fels und Berg an Berg gereiht,
Die Hügel dann bequem hinabgebildet,
Mit sanftem Zug sie in das Thal gemildet. (Goethe.)

Noch berechtigter aber wird die Beschreibung, wenn sie die Natur ganz in die Stimmung des Gemüthes auflöst und nur seine Reflexe über das äußerliche Bild ausgießt. Hier hört der Landschaftsmaler auf, wo der Dichter anfängt. Bei jenem geht die Stimmung aus dem Bilde, bei diesem das Bild aus der Stimmung hervor. Jean Paul ist Meister darin, auch das umfassendste Landschaftsgemälde in die Farben der Stimmung zu tauchen, die seine Helden beseelt. Bei jener beschreibenden Poesie wandert der Held durch die Landschaft; bei der echten die Landschaft durch den Helden. Byron's „Childe Harold" führt uns durch halb Europa, malt uns Lissabon, Venedig, Athen; aber er ist kein in Verse gebrachtes Reisehandbuch. Ueber allen diesen Bildern, mag der Held auf der Seufzerbrücke in Venedig stehen oder dem Donnersturm im Schweizer Jura lauschen, zittert der Hauch seiner eigenen, gebrochenen Seele. Es ist die Elegie eines blasirten, heimatlosen Gemüthes, das in der äußern Welt nur seinen Spiegel sucht und findet! Doch die Beschreibung der Natur wird auch dann dichterisch, wenn wir in ihr gleichsam die Parallelstellen zum Leben des Geistes aufsuchen, wenn sich der dichterische Gedanke unmittelbar an die Schilderung knüpft. Ein Mustergedicht hierfür ist Schiller's „Spaziergang," der an den

„Frühling" Kleist's zu erinnern scheint, sich aber gerade dadurch von ihm unterscheidet, daß wir nicht hier locker zusammenhängende Bilder erhalten, sondern die vorüberfliehende Welt der Erscheinung zum Spiegel wird für die sittliche Welt. Sehr schön und tief hat auch Goethe dies Verhältniß des Menschen zur Natur, das die äußere Welt zum Gedicht umzaubert, und damit das Geheimniß der echten dichterischen Beschreibung, zugleich in einem herrlichen Muster derselben, in jenem bekannten Faustmonolog geschildert:

Erhab'ner Geist, du gabst mir, gabst mir Alles,
Warum ich bat! Du hast mir nicht umsonst
Dein Angesicht im Feuer zugewendet.
Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich,
Kraft, sie zu fühlen, zu genießen. Nicht
Kalt staunenden Besuch erlaubst du nur,
Vergönntest mir, in ihre tiefe Brust,
Wie in den Busen eines Freund's zu schauen.
Du führst die Reihe der Lebendigen
Vor mir vorbei und lehrst mich meine Brüder
Im stillen Busch, in Luft und Wasser kennen.
Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesenfichte stürzend Nachbaräste
Und Nachbarstämme quetschend niederstreift,
Und ihren Fall dumpf hohl der Hügel donnert;
Dann führst du mich zur sichern Höhle, zeigst
Mich dann mir selbst, und meiner eig'nen Brust
Geheime tiefe Wunder öffnen sich.
Und steigt vor meinem Blick der reine Mond
Besänftigend herüber; schweben mir
Von Felsenwänden, aus dem feuchten Busch,
Der Vorwelt silberne Gestalten auf,
Und lindern der Betrachtung strenge Lust.

Das ist echte dichterische Malerei! Die Natur in Beziehung zum Menschen, aber nicht in jener nothwendigen, aus der die Prosa der Existenz hervorgeht, sondern in der freien, dichterischen! Hier ist kein logischer Zwang, daß das bestimmte Naturbild gerade die bestimmte Gedanken- und Empfindungskette hervorruft; es ist die freie Wahl des dichterischen Gemüthes!

Wie verhalten sich nun die Freiligrath'schen Gedichte zu den auf-

gestellten Grundsätzen? Sind sie nur eine exotische Pflanze im Blumengarten der alten, beschreibenden Poesie? Ist Freiligrath nur ein Haller redivivus, der, statt auf den Alpen, in allen Zonen herumbotanisirt? Und soll diese reiche, neuentdeckte Welt, die durch ihre Farbenpracht so anlockend wirkt, die Welt der Tropen und der Pole, deren Schleier kühne Reisende zerrissen, für die Poesie ein für alle Mal verloren sein? Gewiß nicht! Es kommt nur auf die Behandlungsweise an, und ein echtes Dichtertalent wird uns keinen orbis pictus todter Bilder geben, ohne die Seele, ohne die Bewegung der Poesie. Was zunächst liegt, ist, die Natur zu schildern in ihrem Kampfe mit den Menschen und so ihren großartigen Bildern die höchste Bewegung und tiefste Bedeutung zu geben. Hierher gehört z. B. Freiligrath's „Mirage" und mein Gedicht auf „Franklin," wo ich die Polarwelt in ihrem Kampfe mit dem kühnen Weltentdecker schildere. Dann aber ist es der Hauch einer kosmopolitischen Empfindung, der Odem eines mächtigen, völkerverbindenden Weltverkehrs, welcher die Segel der Freiligrath'schen Gedichte schwellt. Dies ist z. B. in „Florida of Boston" nicht in breiten Reflexionen ausgesprochen, aber doch wie ein Aether der Stimmung über das Ganze ausgebreitet:

Sie bringt der alten Welt von einer neuen Meldung,
An deren grünem Strand das Schiff vorüberzog.

Im „Gesicht des Reisenden" ist die Wüste lebendig gemacht mit allen ihren Schrecken; sie erzählt ihre Geschichte. Dies ist nicht dichterische Schilderung, und kein Maler kann es darstellen, weil alles wie im Wirbel vorüber braust:

Weh, auch die zerstreuten Knochen werden wieder zu Kameelen,
Und der braune Sand, der wirbelnd sich erhebt in dunkeln Massen,
Wandelt sich zu braunen Männern, die der Thiere Zügel fassen —
Immer mehr — noch sind die letzten nicht an uns vorbeigezogen,
Und schon kommen dort die ersten schlaffen Zaums zurückgeflogen.

In seinen berühmten Thierbildern: „Löwenritt," „Unter den Palmen" schildert Freiligrath nicht die Thiere, wie Raff, sondern er zeigt sie uns in Bewegung, in heißem Kampf, und jeder Kampf hat seine sittliche Spannung. Hat man Freiligrath den van Aken der Poesie genannt: so gilt dies insofern mit Recht, als er zuerst gleichsam seinen dichterischen Kopf der Thierwelt in den Rachen steckte und ihn

unversehrt wieder herauszog. Er hat Löwen, Schlangen und Wallfische dichterisch courfähig gemacht. Im Ganzen ist er von der Anklage, die Grenzen der Dichtkunst und Malerei verwischt zu haben, freizusprechen.

Was die tausend Gegenstände des menschlichen Bedürfnisses und Verkehrs betrifft, so darf der Dichter sie gewiß auch schildern, aber er muß sich dabei von einer niederländischen Kleinmalerei frei halten. Denn diese Objecte haben nur Werth für den Dichter, insoweit der Mensch seine Seele, oder die Kultur ihre Bedeutung in sie hineingelegt. Hiergegen wird von den neuen Romanschriftstellern fast durchgängig gesündigt. Wenn Immermann schildert, wie der Hofschulze einen Wagen anspannt: so ist dies zwar eine Reihenfolge von Momenten, von denen der Maler nur *eins* herausheben könnte — aber er verfällt dabei in eine *Prosa der Technik*, die dem Maler nicht erspart bleiben kann, die aber jede Dichtung verunstaltet. Die Farbe leiht Allem, auch dem Geringfügigsten, einen *schönen* sinnlichen Schein. Ueberdies hat der Maler die Mittel, das Geringfügige geringfügig darzustellen. Das Kleine erscheint klein im Raume, das Unbedeutende kann in Schatten gestellt werden. Dagegen wird das Wort, das Vehikel des Dichters, in dessen Klang kein Maß liegt für das Große und Kleine, gemißbraucht, wenn es das Kleinliche und Nichtssagende ausführlich malt. Am weitesten gehn hierin unsere Dorfgeschichtenschreiber, welche den Grundriß jeder Scheuer mit der Genauigkeit eines Architekten entwerfen und an jedem Düngerhaufen ihre malerische Kunst versuchen. Doch nicht blos die niederländische, auch die italienische Schule des neuen Romans verfällt in denselben Fehler. *Laube* z. B. in seiner sonst vortrefflichen „*Gräfin Chateaubriand*" ist der Gropius der französischen Luftschlösser und ergeht sich dabei in einer Decorationsmalerei, welche die Grenzen des dichterisch Erlaubten überschreitet. Im Allgemeinen ist anzuerkennen, daß die französischen Romanschriftsteller in dieser Beziehung die englischen bei Weitem übertreffen, die durch das Muster Walter Scott's sich zu dieser verkehrten, breiten Ausmalung des bedeutungslos Aeußerlichen verleiten lassen.

Wenn nun auch der Dichter in seinen Schilderungen nicht in das Gebiet des Malers übergreift: so ist er immer noch zu tadeln, wenn er den Vorsprung, den seine Kunst vor der des Malers hat, nicht geltend

macht. Nehmen wir z. B. ein Schlachtgemälde von Horace Vernet und ein dichterisches von Scherenberg. Mag das erste noch so riesige Dimensionen haben, wie seine „Smala“: Vernet kann immer nur einen Moment darstellen, Scherenberg schildert eine ganze Schlacht, ihre Entwickelung, ihre Krisen. Dieser Vortheil macht sich von selbst geltend. Aber Vernet kann uns nur den äußerlichen Kampf der Franzosen und Beduinen malen; er kann uns seine culturhistorische Bedeutung nicht darstellen; er kann uns keine Perspective der Ideeen entrollen. Der Dichter, der sich freiwillig auf das beschränkt, wozu den Maler das Wesen seiner Kunst zwingt, bleibt offenbar hinter den Anforderungen der seinigen zurück. Scherenberg schildert uns in „Waterloo“ und „Leuthen“ glänzend die taktischen Manövers der Schlacht, die Angriffe der Schwadronen, die Evolutionen der Infanterie, die Wirkungen des Geschützes; auch die Art und Weise seiner Schilderung ist dichterisch, schlagend, in großen Zügen; aber über dem ganzen Bilde schwebt nur der Pulverdampf des Malers, nicht der Hauch der geschichtlichen Idee, welche gerade in der Sprache des Dichters ihren begeisterten Apostel finden soll.

Wir haben bis jetzt erörtert, inwieweit der Dichter malen darf! Auf die andere Frage, wie der Dichter malen soll, hat Lessing ein für alle Mal die entscheidende Antwort gegeben und das Axiom hingestellt, dessen Nichtbeachtung so vielen Dichtwerken der Gegenwart zum Nachtheile gereicht. Die an den Raum gebannte Malerei kann nur einen einzigen Moment der Handlung aus der Zeitfolge ergreifen und muß deshalb den schlagendsten wählen; die in der Zeit fortschreitende Dichtkunst kann nur eine Eigenschaft aus der Welt des Raumes ergreifen und muß deshalb die bezeichnendste wählen. „Homer hat,“ sagt Lessing, „für ein Ding gemeiniglich nur einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte, schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.“ Wenn auch die Schärfe der Lessing'schen Antithese vielfache Milderungen zuläßt: so bleibt doch ihre Grundwahrheit bestehen. Sie erklärt sich mit vollem Recht gegen jene verkehrte Gründ-

lichkeit der dichterischen Schilderung, welche den ruhenden Gegenstand durch die erschöpfende Fülle seiner Eigenschaften darstellen will und dadurch vor die Phantasie nur ein verwirrtes und zerrinnendes Bild bringt. Der Maler giebt, wie die Natur, die sinnliche Anschauung mit einem Schlage, indem die Fülle der Eigenschaften im Raume mit einem Blick erfaßt wird. Der Dichter, der ihm nacheifern will, bringt sich um die Wirkung seiner Kunst, indem die Menge von Eigenschaften, die in der Zeit nacheinander aufgezählt werden, kein klares Bild geben kann. Dies erreicht der Dichter nur, indem er die schlagendste Eigenschaft aufgreift. Die Malerei beleuchtet ihren Gegenstand mit der Fackel, die Dichtkunst nur mit dem Blitze. Das Aufzählen der Eigenschaften durch die Sprache gehört der wissenschaftlichen Zergliederung an, welche die Theile auseinander nimmt ohne Rücksicht auf das geistige Band; die dichterische Anschauung aber soll das Ganze schaffen; die Phantasie verlangt stets das ganze Bild. Auch das Bild des Dichters soll, wie das des Malers, mit einem Schlage vor unserer Seele stehen. Das ist aber nur dann möglich, wenn der Dichter die schlagende Bezeichnung trifft, die das Bild plötzlich in die innere Vorstellung hineinhebt. Dies Element der Phantasie, für welche der Dichter schafft, verträgt nicht die Bestimmtheit der Umrisse und der Farbengebung, wie die todte Fläche des Malers; aber selbst lebendig und beweglich, selbst zeugungskräftig, bedarf es nur der begeisterten Anregung, um das Bild hervorzurufen. Das einzige rechte Wort schafft auf diesem Boden besser die Gestalt, als ganze Sätze voll beschreibender Phrasen. Das Bild der Dichtkunst ist geistiger Art! Was ihm an Sinnlichkeit fehlt: das muß es durch Geist ersetzen.

Diese Erörterungen sind sehr fruchtbringend für die dichterische Praxis. Man braucht heutzutage nicht mit Lessing auf Haller's Schilderung des Enzians oder auf das Gemälde der Helena, das Constantinus Manasses entwirft, zurückzugehen, um die verfehlte Anwendung des malerischen Princips innerhalb der Dichtung an Beispielen klar zu machen. Unsere historischen Romanschreiber, Walter Scott an der Spitze, haben uns hierin mit allzureichlichem Stoffe versorgt. Sie entwerfen stets ein vollständiges Kostümbild ihrer Helden von Kopf bis zu Fuß, von den Federn des Hutes bis zu den Sporen der Stiefel! Sind wir aber glücklich bei den Stiefeln angelangt, so haben wir längst ver-

gessen, wie der Hut aussieht! Wir haben alle Kleider einzeln, aber nicht den Eindruck, den der ganze Anzug macht, nicht sein dichterisches Bild, das niemals durch ein todtes Nebeneinander von Eigenschaften hervorgerufen wird. Sollen diese Eigenschaften von der Poesie dargestellt werden: so müssen sie nacheinander, an einen geistigen Faden der Bewegung gereiht, hervortreten. Homer giebt uns vom Schild des Achilleus gleichsam die Geschichte; ebenso vom Bogen des Pandarus, und fängt mit der Jagd des Steinbocks an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht ist. Dadurch werden seine Eigenschaften für die Phantasie lebendig. Freiligrath wäre nur ein exotischer Wouwerman und kein Dichter, wenn er uns im „Löwenritt" die Giraffe von Kopf zu Fuß so hinmalte, wie jener seinen berühmten Schimmel. Dieser Dichter ist ein zu großer Meister seiner Kunst, um solche todte Menageriebilder aus dem jardin des plantes zu geben. Ein Poet aus der Schule Walter Scott's hätte mit dem Stabe des Menageriewärters auf das ruhig dastehende Thier gezeigt und dabei erzählt, daß es ein buntes Fell, einen braungefleckten Hals, leichte Füße und große Schnelligkeit habe und überhaupt einem Riesenpferde vergleichbar sei! Freiligrath aber malt diese Eigenschaften in seinem klassischen Gedichte nicht nebeneinander hin; er läßt sie wie Funken aus der lebensvollen Bewegung nacheinander hervorsprühen:

Plötzlich regt es sich im Rohre; mit Gebrüll auf ihren Nacken
Springt der Löwe; welch ein Reitpferd! Sah man reichere Schabraken
In den Marstalllammern einer königlichen Hofburg liegen,
Als das bunte Fell des Renners, den der Thiere Fürst bestiegen?

In die Muskeln des Genickes schlägt er gierig seine Zähne,
Um den Bug des Riesenpferdes weht des Reiters gelbe Mähne.
Mit dem dumpfen Schrei des Schmerzes springt es auf und flieht gepeinigt;
Sieh, wie Schnelle des Kameeles es mit Pardelhaut vereinigt.

Sieh, die mondbestrahlte Fläche schlägt es mit den leichten Füßen!
Starr aus ihrer Höhlung treten seine Augen; rieselnd fließen
An dem braungefleckten Halse nieder schwarzen Blutes Tropfen
Und das Herz des flücht'gen Thieres hört die stille Wüste klopfen.

Doch sollte dem Dichter die Schilderung der körperlichen Schönheit z. B. der weiblichen, verschlossen sein? Sollte er keine Madonna, keine Venus, keine Helena in seinen Versen malen dürfen, oder nur mit flüchtig

streifenden Beiwörtern, wie Homer die „göttlich schöne" Helena und Virgil die „pulcherrima Dido?" Lessing führt die Schilderung der „bezaubernden Alcina" im „rasenden Roland" an, um zu zeigen, wie dies Ausmalen der einzelnen Züge, diese Fülle der hervorgehobenen Eigenschaften das Bild zugleich verwischt und erdrückt. Dennoch muß er zugeben, daß Einiges in diesem Gemälde dichterisch wirkt, und dies Wirksame sind nicht die Formen und Farben, sondern der Reiz, die Anmuth, welche, wie wir oben sahen, die Schönheit in Bewegung ist. In kurzer Formel: der Dichter male die Schönheit als Wirkung und male sie durch ihre Wirkung. Als Wirkung geht die Schönheit aus der Seele hervor, die in wechselndem Reize um ihre Linien spielt. So wenn es von der „Bianka" in meinem Carlo Zeno heißt:

„Und stets die volle Seele giebt der Blick,
Begnügt sich nicht mit halbem Offenbaren!
Unsterblich lebt darin der Kindheit Glück,
Des Herzens Kindheit ewig unerfahren.
Nicht Knospen sind die Lippen vollerschlossen
Und doch von sanften Gluthen übergossen.
Und wenn ihr holdes Lächeln sich verfangen
In all' den Grübchen zart auf Kinn und Wangen,
Dann blüht darin ein solcher [illegible] der Seele,
Daß selbst der Schnee des mürr'schen Alters thaut,
Daß Jeder lächelt, wer die Holde schaut,
Als ob ein Zauber zwingend ihm befehle."

Die letzten Zeilen deuten zugleich das zweite an. Homer schildert die Helena durch die Wirkung ihrer Schönheit, durch den Eindruck, den sie auf die versammelten trojanischen Greise macht, als sie in ihre Mitte tritt. Dies Malen durch den psychologischen Reflex ist echt dichterisch und dem inneren Element der Phantasie angemessen. Daß die Häßlichkeit dagegen eher mit dem stückweisen Aufbau der einzelnen Züge in der Poesie geschildert werden kann, daß sie hierin viel weiter gehen darf, als die Malerei: das erklärt sich gerade daraus, daß eben die Schlagkraft des häßlichen Bildes durch das Nacheinander der Momente in der Poesie gemildert wird, während sie durch ihr Nebeneinander in der Malerei drastisch hervortritt. Man vergleiche hierüber, was Lessing über den Laokoon gesagt.

Um die reiche Gedankenwelt zu veranschaulichen, hat der Dichter andere Mittel, als der Maler, dessen allegorische Darstellung nicht der äußeren Attribute entbehren kann, um nur annähernd die Bestimmtheit eines in eine Gestalt verwandelten Begriffes darzustellen. Der Dichter begiebt sich daher seines Vorzuges, wenn er, wie Horaz, die Nothwendigkeit mit eisernen Haken und Nägeln darstellt. Dies ist schlechte und mit Recht getadelte Malerei; denn der Dichter macht hier unnöthigerweise die Schranke dieser Kunst zur seinigen. Er muß die Nothwendigkeit schildern durch ihre lebendigen Wirkungen, durch welche sie sich als die eiserne Macht in den Geschicken der Einzelnen und der Völker offenbart.

Diese Winke mögen genügen, um zu zeigen, inwieweit und wie das Malerische in der Poesie auftreten darf. Nur die geistig und sinnlich bewegte Schilderung findet hier ihre Stätte, während die ungebührliche Breite des malenden Elementes die Poesie in Prosa auflöst.

Vierter Abschnitt.

Die Dichtkunst und die Musik.

Der Bund dieser beiden Künste und ihre Unzertrennlichkeit ist historisch älter als ihr selbstständiges Bestehen. Seit der geflügelte Götterbote mit seinem Fuße die Schildkröte berührt und durch den Ton, den sie von sich gab, auf die Erfindung der Lyra geführt wurde, hat das alte Hellas die Dichtgattungen und die Musik gemeinsam entwickelt. Zur lesbischen Barbitos sangen Alkaeos und Sappho ihre liebeathmenden Strophen, Flöten begleiteten das heitere Skolion nach der Mahlzeit und des Tyrtäos kampflustige Distichen, die Nänien und Epitaphien an der Verbrennungsstätte und am Grabhügel der Todten und die Epinikien des Pindar. Auch der von keinem Instrumente begleitete Gesang, den die Alten nach Varro „nuda vox" nannten, war ihnen bekannt. Die chorische Lyrik des Stesichoros wurde ein Theil der Tragödie, und so gesellte sich die dramatische Poesie dem Chorgesang und Klang der Instrumente. Aus diesem innigen Bunde aber rissen sich Dichtkunst und Musik wieder los, um in selbstständiger Entwickelung nach gesonderten Zielen zu ringen. Wenn sie sich wieder gesellten: so geschah es nicht ohne Opfer von der

einen oder anderen Seite, nicht ohne daß die eine Kunst der anderen dienstbar geworden wäre, freilich nicht ohne das Bewußtsein, welches den römischen Bürger begleitete, wenn er in den Saturnalien die Rolle des Sclaven übernahm: daß diese Dienstbarkeit eine freigewählte und vorübergehende sei und er, abgesehen von ihr, die Herrschaft der Welt behaupte. Daß sich Musik und Dichtkunst historisch aus einem und demselben Keime erschlossen, deutet auf ihre innige Verwandtschaft als *schwesterliche Künste*, eine Verwandtschaft in den ersten kanonischen Graden, welche unbedingt *die Ehe* ausschließt, zu der ein neuer Kunstreformator sie zwingen will. Die Musik hat mit der Dichtkunst die Welt der Innerlichkeit gemein, welche nur den Bestimmungen der Zeitfolge unterworfen ist. Das räumliche Bild, welches von der Poesie nur aus dem äußeren Raum in die Vorstellung übertragen wird, ist aus dem Kreise der Musik gänzlich ausgeschlossen. Die bestimmte Vorstellung, den bestimmten Gedanken auszudrücken, fehlen ihr alle Mittel. Der Poesie gegenüber ist sie eine Stumme von Portici, während sie den anderen Künsten gegenüber der Welt zum ersten Male die Zunge löst. Sie ist die Welt in ihrem innersten Ertönen, in ihrer ahnungsvollen Tiefe, in welche ja die Seele des Menschen mitversenkt ist, und deren geheimnißvollen Zauber sie mit größerer Macht ausspricht, als jede andere Kunst. In ihrer Form erinnert sie an die Arithmetik, an die *Zahl*, die ja ebenfalls in der Mitte zwischen Geistigem und Sinnlichem steht. Leibniz nannte die Musik mit Recht eine verborgene Arithmetik der Seele, die zählt, ohne es zu wissen. Auf der *Zahl* beruht nicht nur die ganze geheimnißvolle Architektonik der Musik: die Intervalle der Töne und die Einschnitte des Tactes; der *Ton* selbst beruht auf der bestimmten Zahl der Schwingungen. Die *Zahl* bannt die forteilende *Zeit* in das künstlerische Gesetz, und hier ist der Punkt, wo der Rhythmus der Poesie und der Rhythmus der Musik sich begegnen. Aber wieviel reicher ist dieser als jener! Welche zahlreiche Figurationen gestattet der einzelne Tact, während dort die karge Form sich stereotyp wiederholt! Auf diesem Gebiete kann die Poesie mit der Musik nicht wetteifern, und das beruht auf dem wesentlichen Unterschied der Bedeutung, den der *Ton* für die eine und die andere Kunst hat. Für die Musik ist der *Ton* das *Material* der Kunst — nur *in* ihm kann sie ihren Inhalt ausführen, nur *mit*

ihm ihre Gebäude errichten. Er ist der Baustein für jedes Theben, das Amphion's Leier zusammensingt! Für die Poesie ist der Ton nur Vehikel — und er ist es nicht als Ton, sondern als Wort, als Zeichen der Vorstellung, und nur im Reim macht sich der sinnliche Zusammenklang als solcher geltend. Darum sind die Geheimnisse der Tonwelt und der ganze unerschöpfliche Reichthum ihrer Bewegungen für den Dichter verloren! Er kennt ihn nicht, weil er ihn für seine Zwecke nicht braucht! Um das Wort in seiner zeitlichen Bewegung auszudrücken, dazu genügt ein einfacheres Maß, und um die Grenze des Verses anmuthig zu markiren, um das Wort selbst tönen zu lassen: dazu genügt der einfache Accord des Reimes. Will die Poesie hierin mit der Musik wetteifern und den Accent auf das sinnlich berauschende Tönen legen: so verwischt sie die Grenzen ihres Gebietes. Aufeinandergehäufte Schlagreime oder allzuspielerisch und üppig verschlungene Reimformen, wie sie uns manche romanische Muster bieten, zeigen uns dann das vergebliche Streben der Dichtkunst, mit der Musik auf einem Boden zu wetteifern, wo diese Kunst allein heimisch ist.

Die Welt der Innerlichkeit dagegen, welche beide Künste darstellen, erscheint für jede als eine wesentlich verschiedene. Der Ton ist gleichsam die Seele des äußern Objects, das in seinen Schwingungen von der Starrheit der Materie erlöst wird. So ist er auch der äußere Stoff, in welchem das innere Erzittern der Seele in wechselnder Stimmung und Empfindung am geeignetsten dargestellt werden kann. Dagegen vermag er weder die Empfindung in die Vorstellung zu erheben, noch die Vorstellung in Empfindung zu verwandeln. Hier beginnt das Reich der Dichtkunst! Sie ruft ihre Empfindungen durch Vorstellungen hervor und malt sie in Vorstellungen aus! Das innere Bild ist für die Poesie dasselbe, was für die Musik der Ton ist. Nur ein Verkennen dieser Wahrheit, nur die irrige Ansicht, daß der Ton in der Dichtkunst dieselbe Bedeutung habe, wie in der Musik, konnte die Theorie Richard Wagner's hervorrufen, welche die Dichtkunst als unselbstständig und aus dem Gefühl ihres Mangels heraus der Tonkunst in die Arme führt. Hier ist umgekehrt zu behaupten, daß die Dichtkunst ihren ganzen Reichthum aufopfert, wenn sie sich auf jenes einfache Weben der Empfindung beschränkt, welches die Musik allein künstlerisch zu gestalten vermag. Ob

aber die Musik, wenn sie zu einem Mittel des Ausdrucks herabgesetzt wird*), gewinnt: das ist eine Frage, deren Beantwortung nicht in eine Poetik gehört.

Wir haben gesehn, wie alt der Bund zwischen beiden Künsten ist; doch gerade ihre weitere selbstständige Entwickelung löste ihn mit Nothwendigkeit auf. Der Dialog trat im Drama selbstständig hervor; die Musik begleitete nur die Reflexionen des Chors und konnte in dieser Begleitung nur eine untergeordnete Rolle spielen. Das Volkslied freilich erzeugte sich stets zusammen mit der Melodie! Das naturwüchsige einfache Empfinden, das sich nur halb für die Vorstellung erschloß, bewegte sich auf demselben Boden mit der Musik; das Wort deutete nur die Schwingungen der Seele an, welche erst in den Schwingungen des Tones ihren vollständigen Ausdruck fanden. Das einfache *Lied*, nicht einmal die ganze Lyrik, das *Lied*, in welchem *das Bild* nur wie ein flüchtiger Schein aus dem wogenden Aether der *Empfindung* auftaucht, konnte daher bei der weiteren Entfaltung der beiden Künste allein ihrem alten Bunde treu bleiben. Jene zarten hingehauchten Weisen Goethe's, Uhland's, Heine's, Geibel's forderten ähnlich wie die Lieder der Minnesänger die Musik heraus, der Empfindung einen volleren und wärmeren Ausdruck zu geben. Doch waren diese Lieder deshalb keine Undinen, keine Sprachnixen, denen nur die Musik eine Seele geben konnte. Man lese diese Lieder; sie sind auf ihren eigenen Füßen ruhende Kunstwerke. Sie haben in Bild und Wort, Rhythmus und Reim ihre eigene *Musik* und wirken stimmungsvoll und die Empfindung weckend auf das Gemüth. Die Musik kann diesen Ausdruck *verstärken*, aber sie ist für die künstlerische Wirkung keineswegs unentbehrlich. Die Ode, die Elegie aber, alle höheren Gattungen der Lyrik, in denen die Empfindung nicht mehr kindlich an der Eischaale pickt, sondern mit freiem Fluge in das erschlossene Reich der Phantasie sich erhebt, zeigen die charakteristischen Vorzüge der Poesie in so glänzendem Lichte, daß die Musik mit ihren Mitteln nicht mehr folgen kann oder die eigenen Vorzüge opfern müßte. Ebenso verhält es sich mit der epischen, mit der objectiv-darstellenden Poesie, gegen die auch Richard Wagner eine leichterklärliche Abneigung hat. Wir haben bereits

*) Richard Wagner, Oper und Drama W. 1. pag. 21.

im vorigen Abschnitt erläutert, inwieweit die dichterische Schilderung berechtigt ist. Die Musik ist ganz Empfindung; in der Dichtkunst ist die Empfindung nur der Duft, der über den entrollten Bildern der Vorstellung zittert. Die Dichtkunst hat ebensoviel Verwandtschaft mit der Malerei, wie mit der Musik. Nur die vollkommenste Unkenntniß ihres Wesens konnte das Wagner'sche Paradoxon hervorrufen: „Was nicht werth ist gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung werth*)."

Wie verhält es sich nun mit der dramatischen Poesie? Hier sehn wir täglich in der Oper ihre conventionelle Ehe, neben welcher freilich sowohl Drama, als auch Musik selbstständig fortbestehn. Auf der andern Seite wird uns das „Kunstwerk der Zukunft**)" offenbart, in welchem diese Ehe nicht nur als eine unauflösliche dargestellt, sondern überhaupt jeder von beiden Künsten die Berechtigung einer selbstständigen Existenz abgesprochen wird. Wenn wir das Verdienst dieser reformatorischen That darauf beschränken, für die Vereinigung beider Künste eine neue, aber keineswegs ausschließliche Form gefunden zu haben, und die Regeln, welche für die reformirte Dichtkunst gelten sollen, nur auf die reformirten Operntexte beziehn: so erscheinen viele Behauptungen des ebenso schwerfälligen wie paradoxen Denkers, den man einen auf den Kopf gestellten Lessing nennen könnte, weil er mit demselben Eifer, wie jener auf die Sonderung der Künste und Kunstgattungen, auf ihre Vereinigung bedacht ist, in einem günstigeren Lichte und können um so heilsamer wirken, als keine Gefahr von der Verwirklichung jenes janusköpfigen Ideals, jenes Kunstwerkes der Zukunft zu befürchten steht, außer in irgend einem Utopien, das zu seinen nothwendigen Voraussetzungen gehört.

Richard Wagner wird scheinbar von einem sittlich reformatorischen Drange getrieben, er ist ein ästhetischer Jean Jacques Rousseau. Unser ganzer Kulturzustand mit der Fülle seiner Beziehungen ist ihm lästig und unbehaglich; er geißelt ihn, wo er kann, mit ätzender Schärfe. Er will den Menschen aus allen seinen Hüllen herausschälen — was

*) Richard Wagner, Oper und Drama. Bd. 3. S. 208.

**) Richard Wagner, das Kunstwerk der Zukunft (1850); Oper und Drama. 3 Bde. (1852.)

bleibt da übrig, als der nackte, auf allen Vieren kriechende Urwäldler des Einsiedlers von Montmorency? Unser Staat, unsere Gesellschaft, unsere Religion und Sitte sind ihm nur Fesseln des Menschenthums. Sein Ideal ist der naive *Gefühlsmensch* — das rechte Ideal eines Musikers. Und in der That verkappt sich unter dem sittlichen Reformator nur der „absolute Musikus," dem der ganze Reichthum unserer Kultur zuwider ist, weil er sie nicht in Musik setzen kann. Denn er besitzt ästhetische Einsicht genug, um über den Standpunkt der Componisten hinaus zu sein, welche glauben jeden Thorzettel in Musik setzen zu können. Er will *die Schranke seiner Kunst zur Schranke aller Künste* machen. Darum setzt er die Malerei zur Decorationsmalerei herab, und seine Liberalität gegen die Poesie, welche dieselbe mit vollstem Rechte zurückweisen darf, ist nur eine scheinbare. Er küßt sie wie Judas, indem er sie gefangen nehmen läßt. Doch wird man uns entgegnen, er räumt ihr ja ein höheres Recht ein, als alle früheren Componisten; er will sie ja von ihrer Dienstbarkeit gegen die Musik im Operntexte befreien; er macht ja umgekehrt die Musik nur zur Auslegerin der Poesie. Man vergißt aber dabei, daß die andern Componisten die Poesie nur für ihre Zwecke dienstbar machten und ihr außerhalb der Oper ein Reich unbestrittener Herrschaft ließen, daß aber *Wagner* außerhalb des Kunstwerkes der Zukunft *keine Poesie mehr gelten läßt!* Und dies Kunstwerk der Zukunft ist, trotz der scheinbar demüthigen Stellung der Musik, so wesentlich *Oper*, das Drama verzehrende Oper, daß die Poesie nur die Rolle einer apanagirten Prinzessin spielt, nachdem man ihr all' ihre Königreiche geraubt. Man hat die Oper überhaupt einen constitutionellen Staat genannt, obgleich in ihr nur ein Scheinconstitutionalismus Geltung hat, indem die Musik alle Herrschaft und die Poesie nur eine berathende Stimme hat. Dies Verhältniß ist im Kunstwerke der Zukunft keineswegs aufgehoben, und man braucht blos an mit voller Orchesterbegleitung gesungene Strophen zu denken, um die bescheidene Rolle anzuerkennen, die hier dem dichterischen Worte zufällt. Ob aber die Musik ihrerseits bei dieser declamatorischen Richtung gewinnt, welche die Melodie nicht gelten läßt, sondern nur einzelne melodiöse Sätze, die Musik an Sylben, Worte, Metren bindet, es nur zu musikalischer Erwärmung bringt: das ist eine Frage, deren Beantwortung den Musikern von Fach

zufällt. Jedenfalls sieht Wagner nur mit dem Auge des Musikers. Darum wüthet er gegen das Literaturdrama, d. h. gegen die dramatische Dichtung, welche die Charaktere auf den Boden reich gegliederter Lebensverhältnisse stellt. „Der Mensch, der im Drama der Zukunft sich darstellen wird, hat mit dem prosaisch intriguanten, staatsmodegesetzlichen Wirrwarr, den unsre modernen Dichter in einem Schauspiele auf das Umständlichste zu wirren und zu entwirren haben, durchaus Nichts mehr zu thun; sein naturgesetzliches Handeln und Reden ist: Ja, ja! und Nein, nein! wogegen alles Weitere vom Uebel d. h. modern, überflüssig ist*)." Also die entsetzliche Armuth der Naturlaute soll das geistig reiche Pathos der Tragödie ersetzen! Und warum — weil die Musik mit diesem gedankenvollen Pathos Nichts anzufangen weiß! Man vergleiche den dichterischen Text eines „Hamlet" und „Macbeth," „Wallenstein" und „Carlos" mit dem Text eines „Tannhäuser," und man wird einsehn, welche Bereicherung der Poesie das Kunstwerk der Zukunft in Aussicht stellt. Ganz folgerichtig erklärt sich Wagner auch für das Wunder in der Poesie und schlägt überhaupt jene romantische Richtung ein, welche musikalischen Motiven günstig ist, aber die objective Gestaltung der Dichtkunst im höchsten Grade beeinträchtigt. Wenn wir indeß das Kunstwerk der Zukunft seiner nach Alleinherrschaft strebenden Ansprüche entkleiden: so läßt es sich wohl, wie auch die Wagner'schen Versuche beweisen, als ein musikalisches Drama denken, das allerdings entfernt an die antike Tragödie erinnert, schwer aufzufindende, einfache Gefühlsstoffe wählt und in der Ausführung Poesie und Musik in einem gewissen mittleren Gleichgewichte, in einer mittleren Temperatur hält, in welcher aber beide Künste Gefahr laufen, das Niveau der Mittelmäßigkeit nicht zu überschreiten. Daß das mindestens bei der Poesie der Fall ist, beweisen vorläufig die Wagner'schen Operntexte, die als Operntexte ganz gut, als poetische Kunstwerke aber ohne alle Bedeutung sind.

Die Wagner'schen Paradoxen erweisen sich in der That ersprießlich — für die dichterische Gestaltung des Operntextes, wenn wir auch als Princip festhalten, daß der Dichter in der Oper, ihrem ganzen Wesen nach, nur für die Zwecke des Musikers arbeitet. Er kann dies mit gutem

*) Kunstwerk der Zukunft p. 204.

Gewissen thun, da ihm ja sonst das freie, unverkümmerte Reich der Dichtkunst offen steht. In der Kunst der Beschränkung wird sich hier der Meister zeigen. Der Operndichter kann nur ganz einfache Stoffe wählen, Stoffe, deren Motivirung in durchsichtigster Klarheit vorliegt, die sich nur in der Gefühlssphäre bewegen. Verwickelte politische Intriguen sind ebenso ausgeschlossen, wie verwickelte psychologische Motive. Ein „Hamlet" läßt sich ebensowenig in einen Operntext verwandeln, wie „ein Glas Wasser." Und doch ist bei Hamlet eine große Tiefe der Innerlichkeit; aber sie steht nicht auf dem Boden des einfachen Gefühles, sondern sie durchläuft alle Vermittelungen geistvoller Reflexion. Das ist höchst dichterisch, trotz Richard Wagner, aber durchaus nicht musikalisch. Dagegen wird die Einfachheit des Motivs nicht ausgeschlossen, wenn es sich an die Massen vertheilt. Darum sind: die „Stumme von Portici" und „Tell" gute Operntexte. Der Operndichter kann in der Charakteristik nicht in's Einzelne gehen, wie der Dramatiker, der die speciellsten Züge wählt und bis zu den schroffsten Linien fortgeht; hier kann die Musik nicht folgen. Er muß die Gestalten in allgemeinen Umrissen halten. Darum ist die phantastische Wunderwelt ein geeigneter Hintergrund für die Oper, für welche die Gestalt als solche gleichgültig ist, und welche ebensogut ein Quartett von fleurs animées schreiben kann, wie von Prinzen und Prinzessinnen. Die gestaltlose Welt, die Naturerscheinung, das empörte Meer, der Sturm; das Unwetter sind passende Zwischenspiele der menschlichen Handlung in der Oper. Diese Handlung selbst kann wohl mit Märschen, Kämpfen, Tänzen ausgeschmückt sein; aber sie muß in ihrem einfachen Gange sich an Conflicte des Gefühles anschließen. Die Musik hat alle Mittel, das einsame Gefühl sowohl in seiner Innerlichkeit, wie sein Steigen, sein Wachsthum, sein Heraustreten und Hervorbrechen darzustellen. Hierin muß ihr der Operndichter entgegenkommen. Ebenso soll er den Einzelnen der Masse gegenüberstellen, Kämpfe und große Erschütterungen der Massen vorführen. Er muß allen einzelnen Musikformen vom Lied und Duett bis zum Sextett; vom Chor bis zum allstimmigen Finale Gelegenheit geben, sich geltend zu machen. Dabei darf er freilich das poetische Gesetz richtiger Motivirung nicht vernachlässigen. Seine Kunst wird gerade darin bestehen, all' jene Formen, sowie der Dramatiker seine Scenen, aus dem natürlichen

Gange der Handlung einfach zu entwickeln, so daß man nirgends die Absicht merkt, wie der Dichter zwei oder vier oder sechs Helden nur äußerlich zum musikalischen Appell zusammenbläst. Diese folgerichtige Entwickelung aus dem Gefühle erstreckt sich auch auf die Scene, welche ein Recht hat, in der Oper mitzuspielen und ihren ganzen Reichthum zu entfalten, doch innerhalb der Grenzen poetischer Wahrheit. Deshalb tadelt Wagner mit Recht den Sonnenaufgang in Meyerbeer's „Propheten," der nicht dramatisch motivirt ist, obwohl dies so leicht möglich war. Das Schlittschuhlaufen in dieser Oper fällt unter denselben Gesichtspunkt. Die meisten Operntexte leiden am Mangel einfach klarer und folgerichtiger Motivirung. Daher sind sie zum Theil unsinnig, zum Theil unverständlich. Was nun den dichterischen Text selbst betrifft: so muß er zunächst rein und wohllautend sein, mit größter Einfachheit die Empfindung aussprechen, da hier der Musiker, nicht der Dichter die reichere Farbengebung übernimmt. Tiefe Gedanken, prächtige oder breite Schilderungen, hinundhergehende Reflexionen sind ebenso ausgeschlossen, wie allzu üppige rhythmische Formen. Klarer, angemessener, harmonischer Ausdruck und Reinheit des Reimes und Rhythmus sind dagegen durchweg erforderlich. Nur indem die Poesie auf die Fülle und den Glanz ihres Wesens verzichtet, kann sie mit der Musik ein Bündniß eingehen. Diese Verzichtleistung erkennt auch das Kunstwerk der Zukunft an; aber indem es sie zur absoluten macht und die ganze Dichtkunst auf das Niveau eines guten Operntextes herabdrückt, erweist es sich nur als ein reactionärer Rückgang zu den Anfängen der Kunst und entspricht jenem unhistorischen Standpunkt ikarischer Sittlichkeit, der aus der reichen Entwickelung der Geschichte heraus in irgend ein geträumtes Eldorado flüchtet. Wagner ist in der „Aesthetik" ebenso abstrakt, wie jene Naturrechtslehrer Hobbes und Hugo Grotius, welche eine vor- oder nachgeschichtliche Zeit zur Begründung ihrer Lehren wählten. Seine Kunstlehre ist so einseitig, wie jene Rechtsphilosophie, und sein „absolutes" Kunstwerk wäre zugleich eine Vermischung der Gattungen und ihr ununterbrochenes Opferfest.

Fünfter Abſchnitt.

Die Poeſie und die Proſa.

Indem die Poeſie mittelſt der Sprache ihr Werk in der nicht mehr unmittelbaren Sinnlichkeit der Vorſtellung aufbaut, ſteht ſie in bedenklicher Weiſe an den Grenzen der Proſa, welche ebenfalls durch die Sprache Begriffe, Vorſtellungen und Anſchauungen zu erwecken ſucht. Doch das Weſen der dichteriſchen Weltanſchauung und des dichteriſchen Kunſtwerkes beſtimmen hier alsbald einen tiefbegründeten Unterſchied.

Die Poeſie iſt älter als die Proſa! Das Gefühl lebte und webte in vollſtändiger Einheit mit der Welt, und das iſt der Boden der Dichtkunſt, welche unentwickelt blieb, wie die unerſchloſſene Welt, aber doch im dumpfen Weben bereits ihr eigenſtes Weſen offenbarte. Erſt die Analyſe des Verſtandes zerbrach dieſe Einheit. Sie zeigte den Zuſammenhang der Erſcheinungen, ſtellte auf die eine Seite das Object, auf die andere den Begriff, und löſte das Object in ſeine Eigenſchaften, den Begriff in ſeine Unterſchiede auf. Im Leben ſelbſt aber ſchuf ſie eine Fülle praktiſcher Zwecke, ließ den Willen ſchwanken zwiſchen Pflicht und Genuß und in neuen oder ſtets erneuerten Anläufen nach ſeinen Zielen ringen. Die proſaiſche Weltanſchauung beruht auf dieſer Sonderung des Begriffes und der Erſcheinung, des Strebens und des Zweckes, oder ſie geht nicht einmal dazu fort, nimmt die Dinge, wie ſie ſind, reſpectirt ihre ganze Zufälligkeit und verſenkt ſich mit Behagen in die von allen Ideeen verlaſſene Wirklichkeit. Das iſt der Standpunkt des gewöhnlichen Lebens, jene Analyſe der Standpunkt der erkennenden Wiſſenſchaft. Für die Poeſie nun ſcheint zunächſt der Inhalt derſelbe; auch ſie hat es mit Erſcheinungen und Gedanken zu thun; aber ihr Weſen iſt die lebendige Einheit von beiden; ſie entkleidet die Erſcheinung ihrer Zufälligkeit, indem ſie dieſelbe als Spiegel der Idee auffaßt; ſie feiert die ewige Menſchwerdung des Gedankens, indem ſie denſelben in die Fülle der Erſcheinung untertaucht. Die Atomiſtik des Verſtandes liegt ihr ebenſo fern, wie die praktiſche Raſtloſigkeit des Willens. Sie läuft nicht an einer Reihe endlicher Zwecke dahin. Sie ſchaut die einzelne Erſcheinung sub specie aeternitatis, im ewigen Lichte der Schönheit als Selbſtzweck, und wenn ſie den urſächlichen Zuſammenhang der Erſcheinungen mit auf-

nimmt, so läßt sie ihn nicht in eine endlose Kette auslaufen, sondern sie führt ihn, wie die Strömungen des Blutes im Organismus, auf einen lebensvollen Mittelpunkt zurück. Sie ist und bleibt im Herzen der Welt!

Dichtwerke, welche den Standpunkt des gewöhnlichen Lebens zu dem ihrigen machen, fallen daher aus der Poesie heraus. Sobald mir die Welt, wie sie gerade ist, der Mensch, wie er geht und steht, das sinnliche Ding, an das ich meine Nase stoße, das ganze Neben- und Durcheinander der Erscheinung ohne alle Reflexe der Idee ein würdiger Gegenstand der Poesie erscheint, befind' ich mich mitten in der Prosa. Hierher gehört zunächst die beschreibende Poesie, dann aber, ihrem Wesen nach, die ganze Dorfgeschichtenliteratur, ein großer Theil der historischen Romane und der sogenannten praktischen Bühnenstücke. Auf diesem ganzen Gebiete fängt überall die Prosa an, wo der Humor aufhört, der allein in diese Welt der Aeußerlichkeit den Blitz des Ideals zaubert. Jean Paul z. B. mag das Detail eines Schulmeisterlebens bis in seine mikroskopischen Züge erschöpfen; er bleibt immer ideal, weil er mit dem Auge des Dichters schaut, weil er die Idee, wenn auch in verkehrter Spiegelung, in die Erscheinungswelt hineinflicht. Den beliebten Dorfgeschichtenschreibern ist es aber feierlicher Ernst mit jedem Tische in der Dorfschenke, mit jedem Pferdegeschirr, das im Stalle hängt. Jeremias Gotthelf schildert ohne allen Humor den Kampf zweier Mägde, von denen die eine die andere in die offene Düngergrube gestoßen; er stellt Betrachtungen über die beste Methode der Stallreinigung an und verfolgt in seinem Hauptwerke den praktischen Zweck, nachzuweisen, wie man aus einem guten Knechte ein guter Bauer wird. Sein „Uli" ist eine in Scene gesetzte Gesindeordnung. Andere schildern die Volkssitten im Schwarzwald oder in Böhmen oder in Schlesien und gerathen in das Gebiet der Reisebeschreibung. Oder man erzählt uns eine ziemlich verwickelte Criminalgeschichte nach Art und Weise des neuen Pitaval, in welcher weder der Steckbrief des Helden, noch die genaue Beschreibung des corpus delicti und die Angabe aller Indicien fehlt. Unser juristischer Verstand findet dabei vielleicht eine nicht uninteressante Beschäftigung; aber seine Thätigkeit hat mit der Poesie Nichts gemein. Der historische Romanschriftsteller liebt es, seinem Werk eine weitläufige geschichtliche Einleitung vorauszuschicken, in welcher er uns sowohl über sein Quellenstudium unterrichtet,

als auch im Nachweis triumphirt, daß er von der Geschichte fast gar nicht abgewichen. Der Bühnendichter aus Kotzebue's und Iffland's Schule nimmt irgend eine Verlegenheit des alltäglichen Lebens, eine Spielschuld oder einen Diebstahl aus Hunger, und macht daraus ein Drama. Das ist alles eine in der modernen Literatur reichwuchernde Prosa, welche in ihrer Unfähigkeit, die weitausgebreitete Kultur der Gegenwart mit ihren tausendfachen Beziehungen dichterisch zu beseelen, beliebig irgend eine Zufälligkeit aus ihr herausgreift und uns diesen unverarbeiteten Rohstoff als ein Kunstproduct auftischt. Die Analyse des Verstandes aber, die sich unter einer dichterischen Maske verbirgt, bringt nur die didaktische Poesie hervor, die wir wegen der zahlreichen Producte, die sie erzeugt, noch besonders betrachten müssen. Hierher gehören auch eine Menge neuer französischer Romane, in denen das Seelenleben und die Gesellschaft nur verstandesmäßig analysirt sind, ohne irgend eine poetische Synthese.

Ueber diese verstandesmäßige Analyse, sowie über die Zufälligkeit der sinnlichen Welt erhebt sich indeß die Philosophie und scheint so mit der Poesie zusammenzufallen. In der That gilt Beiden nur die Einheit der Idee und der Erscheinung, aber diese Einheit verwirklicht die Philosophie in der Idee, die Poesie in der Erscheinung. Es ist gewiß die höchste Aufgabe der Poesie, das höhere auf das Weltganze und seine ewigen Zwecke gerichtete Gedankenreich in sinnlicher Schönheit darzustellen, und von der dunklen Symbolik der orientalischen Poesie bis zu Dante's divina commedia und Goethe's „Faust" haben großartige, über die Grenzen der einzelnen Gattungen hinübergreifende Kunstwerke nach der Lösung dieses Problems gerungen. Wo indeß dies Streben mißlang: da war der Rest ein Niederschlag, den wir als philosophische Prosa bezeichnen mögen, und der im unverarbeiteten Scholasticismus des Dante'schen Gedichtes, in den trockenen Allegorieen des zweiten Theiles von „Faust" und in zahlreichen Gedichten unserer neuen philosophischen Lyriker, in Mosen's „Ahasver" und Jordan's „Demiurgos" unverkennbar hervortritt*). Gerade dies prosaische residuum macht den Unter-

*) Vgl. meine „Nationalliteratur der Deutschen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts." Bd. 2. p. 293.

ſchied zwiſchen Philoſophie und Poeſie am klarſten. Wo dem Dichter der kühne Wurf gelingt: da ſcheint das Welträthſel gelöſt, Wahrheit und Schönheit vermählt, der höchſte Gedanke, den der Denker in dialektiſcher Entwickelung erzeugt, in unmittelbarer Schönheit auch für die Anſchauung geboren. Wo er mißlingt: da müht ſich der Dichter ab, ihn auf Art und Weiſe des Philoſophen hervorzubringen; da hört man die dialektiſchen Fäden in der Gedankenfabrik herüber- und hinüberſchnurren; da ſitzt die Metaphyſik als zehnte Muſe am Webſtuhl, aber wir erhalten nimmer das fertige ſchöne Bild. Das vergebliche Ringen läßt auch den Ausdruck ſeinen dichteriſchen Reiz verlieren und die Farb- und Geſtaltloſigkeit des philoſophiſchen Denkens annehmen. Solche Wendungen finden ſich häufig in Sallet's ſonſt gedankenvollen Gedichten, ſo z. B. in „Unſterblichkeit“:

Doch was in mir den Wechſel überdauert,
Spürt mancher Jüngling noch in tiefſter Bruſt,
Wenn ich aus Gott in ihn zurückgeſchauert,
Unſterblich in der Menſchheit mir bewußt!

Dagegen beruht Schiller's Dichtergröße vorzugsweiſe darauf, daß er in ſeinen „Gedichten“ die höchſten Probleme des Gedankens in ſchönſter Anſchaulichkeit mit aller Lebenswärme der Empfindung zu geſtalten wußte.

Philoſophie und Dichtkunſt ſind ſich darin verwandt, daß ſie beide darauf ausgehen, ein Ganzes zu ſchaffen, das als ein Mikrokosmos die Welt in ſich trägt. Doch der Philoſoph ſchafft dies Ganze nur, indem er ſein Gedankengebäude vollendet; das Einzelne iſt lebendig, aber nur für das Ganze, nur im Fluß der Idee; für den Dichter iſt das Einzelne ſelbſt das Ganze, ſelbſt die erſcheinende Idee!

Doch nicht blos die Weltanſchauung des Dichters unterſcheidet das dichteriſche Kunſtwerk vom proſaiſchen; auch ſein innerer Organismus iſt ein weſentlich verſchiedener. Das Dichtwerk hat organiſches Leben; es iſt ſich ſelbſt Zweck; alle Gattungen der Proſa haben ihren Zweck außer ſich. Der gleiche Hauch der Liebe beſeelt das Ganze und auch ſeinen kleinſten Theil; in einem Dichtwerk kann nichts Zufälliges, nichts Gleichgültiges exiſtiren. Vergleichen wir die höchſten Gattungen der Proſa, nächſt der Philoſophie, mit der Dichtkunſt, um dieſen Unterſchied klar zu machen!

Die Geschichtschreibung hat den Zweck, uns über das Geschehene zu unterrichten, uns dasselbe in seinem Zusammenhang vor Augen zu führen. Mag sie dabei mit der Naivetät der Chronik zu Werke gehn oder die pragmatische Darstellung vorziehn, welche die Thatsachen auf ihre Ursachen zurückführt: sie bleibt an das zufällige Factum gebunden. Sie erzählt das Ueberlieferte und sucht durch die Kritik der Quellen Alles aus dem Wege zu räumen, was die Reinheit der Ueberlieferung trüben könnte. Thatsächliche Wahrheit ist ihr Hauptzweck. Wohl kann sie dabei auch Nebenzwecke verfolgen; sie kann patriotische Gesinnung zu erwecken trachten; sie kann der Gegenwart den Spiegel der Vergangenheit vorhalten wollen; aber alle diese Zwecke, selbst der Hauch einer freien und frischen Gesinnung, erheben sie nicht in das Reich der Poesie. Schon die Art und Weise, wie der Geschichtschreiber und der Dichter sich zum gegebenen Material verhalten, markirt die Grenzen zwischen Prosa und Poesie. Auch der Geschichtschreiber muß die Masse des Stoffes, welche ihm das Studium der Quellen an die Hand gegeben, künstlerisch sichten. Zunächst scheidet er das Unverbürgte aus; dann sucht er das Widersprechende entweder unter einem höheren Gesichtspunkte zu vereinigen oder er hebt nur die eine am meisten verbürgte und begründete Nachricht hervor; dann sucht er das Bedeutende vom Unbedeutenden zu sondern. Bedeutend aber ist ihm das, was ein Licht auf den Zusammenhang der Thatsachen wirft, was die Gründe von Krieg und Frieden, den innern Organismus der Staaten, den Charakter der Staatsmänner und Feldherrn oder die Entwickelung der Kultur zu erhellen vermag. Wieweit er in dieser Sichtung geht, das hängt vom Charakter seines Werkes ab, indem eine Specialgeschichte eine viel größere Fülle oft bedeutungsloser Mittheilungen aufnehmen muß, als eine allgemeine Geschichte der Welt oder der Nation. Das Interesse der Wahrheit als solche erstreckt sich bis auf die mikroskopischen Züge des Weltgeistes. An und für sich ist der Geschichtschreiber hierin sowenig beschränkt wie der Naturforscher, der stets neue Species von Insecten und Käfern an seine Nadel spießt oder neue Arten berühmter Modeblumen zieht — jede neue Kenntniß bereichert die Wissenschaft. Die Grenzen, die sich daher der Historiker selbst steckt, sind beliebig und vom Zufalle abhängig; denn es ist ein Zufall, ob er die Geschichte einer Burg und

Stadt oder die eines Zeitalters schreibt. Dagegen ist das Kunstwerk des Historikers für den Dichter selbst wieder Material; er beginnt damit eine neue Sichtung, aber nicht im Interesse thatsächlicher Aufklärung, im Dienste der Wahrheit, sondern im Interesse künstlerischer Gestaltung, im Dienste der Schönheit. Wie weit er dabei die Wahrheit berücksichtigen muß, ist eine Frage, die uns noch später beschäftigen wird. Keineswegs kann er die Erzstufen des Historikers benutzen; er muß ihr Silber los schmelzen für seine Kunst. Die Breite der Kulturprosa, die ewigen Wiederholungen des Geschehens, die nüchternen ursächlichen Zusammenhänge sind ihm ein Gräuel — er sammelt alles Zerfahrne in einem großen Brennpunkte des Willens und der Empfindung! Wie wesentlich ist für den Historiker der Neuzeit die Darlegung diplomatischer Aktenstücke, der Nachweis des Ganges der Cabinetspolitik! Wie unbrauchbar aber für den Dichter ist das seelenlose Schreiberwesen, selbst wo es die Geschicke der Völker entscheidet! Er muß die Politik aus dem todten Spiele des Verstandes und völkerrechtlicher Beweisführung in die Seele eines Helden hinüberretten, der seinen entscheidenden Willen in sie hineinlegt! Wie wichtig ist für den Geschichtschreiber die friedliche Entwickelung des modernen Verfassungslebens! Welcher Dichter der Welt aber könnte z. B. die Geschichte des süddeutschen Constitutionalismus poetisch behandeln! Oder wer die finanziellen Ursachen der französischen Revolution, die Thiers und Louis Blanc so ausführlich darlegen, als dramatisches Motiv benutzen, oder die Assignaten im Gesange eines Epos dichterisch verklären? Da war freilich Homer glücklich, dessen Münze nicht in papierenen Zeichen, sondern in lebenden Wesen bestand, und der den Werth der Rüstungen des Glaukos und Diomedes nur durch die Zahl der Rinder bestimmte, für welche sie feil waren. Der Dichter greift aus der Geschichte ein Ganzes heraus, das einen nothwendigen Anfang und Ende hat; der Historiker verfährt auch hierin willkürlich, er kann die Geschichte Roms bis zu Augustus oder bis zu Constantin schreiben — das ist für den Werth seines Werkes gleichgültig. Wo aber der Geschichtschreiber verstummt oder die in der Seele der Helden ruhende Begründung ihrer Thaten nur andeutet: da tritt der Dichter in sein volles Recht, indem er den vollen und ganzen Charakter erfaßt und die That aus ihm mit Nothwendigkeit hervorgehn läßt. Das Phlegma der

Geſchichte verwandelt er in Spiritus, das einmal Geſchehene in ein ewiges Geſchehn!

Der Hiſtoriker ſcheint in das Gebiet des Dichters überzugreifen, wenn er wie z. B. Livius eine beſtimmte Situation durch ſelbſterfundene Reden ausmalt. Sobald der Geſchichtſchreiber erfindet, wird er ſeiner Aufgabe in der That untreu. Er mag ſeine Helden nur das ſagen laſſen, was ſie unter den gegebenen Umſtänden und ihrem Charakter nach hätten ſagen können: immerhin überſchreitet eine Ergänzung in dieſer freien Art die Grenzen ſeiner Darſtellung. Anders verhält es ſich mit dem Vortrage überlieferter Mythen, mögen ſie noch ſo dichteriſch ſein. Wo hingegen in der Sprache wie z. B. bei Schiller der dichteriſche Schmuck vorwaltet, da wird der Ausdruck, der dem Geſchichtſchreiber nur für ſeine Zwecke dienſtbar ſein ſoll, zu einer Bedeutung erhoben, die er nur in der Dichtkunſt beſitzt!

Umgekehrt greift der Dichter in das Gebiet des Hiſtorikers über, ſobald er breite Einleitungen und Entwickelungen giebt, welche den urſächlichen Zuſammenhang der Begebenheiten mit dem ganzen Beigeſchmack ſtoffartiger Zufälligkeit auseinanderſetzen, ſobald er an Klio's erborgten Faden nur einige ſchwächliche Fictionen reiht, ſobald er durch Bemerkungen jeder Art zeigt, daß ihm die hiſtoriſche Wahrheit mehr gilt als die dichteriſche. Hiergegen ſündigen Walter Scott, ſelbſt Bulwer z. B. im „letzten der Barone" und ihre zahlreichen Nachahmer. Der hiſtoriſche Roman verführt überhaupt zu ſolchen einleitenden und vermittelnden Kapiteln, in denen der Dichter mit vollem Bewußtſein den Griffel Klio's ergreift und den unverarbeiteten Rohſtoff der Geſchichte handlangermäßig aufſchichtet. Der Dramatiker iſt dieſen Mißgriffen weniger ausgeſetzt, weil er die Handlung aus den Charakteren heraus und mittelſt ihrer eigenen Rede geſtaltet, er müßte denn, wie ein neueſter Tragödiendichter, zu dem verzweifelten Mittel greifen, in den Reden ſeiner Helden die hiſtoriſch geſprochenen Worte in ihrer authentiſchen Würde durch Sternchen auszuzeichnen, um ſie von den weniger glaubwürdigen Redensarten des Dichters zu unterſcheiden. Doch iſt nicht zu leugnen, daß auch der hiſtoriſche Tragödiencyklus Shakespeare's, der einigen neuern Revolutionsdramen und Hohenſtaufenſtücken zum Muſter diente, zu ſehr an ſtoffartiger Erdſchwere leidet, zu

ſehr in äußerlicher Zeitfolge auseinandergezogen um keine dichteriſche Sonne kreiſt.

Noch näher als die Geſchichtſchreibung ſcheint die Beredtſamkeit an den Grenzen der Poeſie zu ſtehn, wird aber durch die eine große Kluft von ihr geſchieden, daß das rhetoriſche Kunſtwerk praktiſche Zwecke verfolgt, während das dichteriſche Selbſtzweck iſt. Der Redner wendet ſich ſtets an den Willen, der Dichter an die Anſchauung. Der Redner will entweder, wie Demoſthenes und Cicero, wenn ſie ihre Philippiken ſchleudern, die Gemüther aufregen mit einer beſtimmten Wendung zur That, oder, wie die berühmten Kanzelredner, ſie einladen zur Einkehr in ſich ſelbſt, zur Buße und Beſſerung, zu neuer Regelung des moraliſchen Lebens! Wie aber unterſcheidet ſich eine oraison funèbre von einem Leichenkarmen? Haben nicht beide den Zweck, den Ruhm des Verſtorbenen zu preiſen? Der Redner darf dieſen Zweck unverhüllt in den Vordergrund ſtellen; der Dichter ſchreibt nur ein ſchlechtes Gelegenheitsgedicht, wenn er hierin ſeinem Beiſpiele folgt! Was für den Redner Zweck, kann für den Dichter nur Anlaß ſein, ein ſelbſtſtändiges Kunſtwerk zu geſtalten. Ein Lobredner der Sieger bei den iſthmiſchen Spielen würde die Regeln ſeiner Kunſt ſchlecht beobachtet haben, wenn er wie Pindar in ſeinen Epinikien vom Lobe der Helden in kühnen Gedankenverbindungen abgeſchweift wäre. Umgekehrt wäre Pindar nicht Griechenland's größter Odendichter geweſen, wenn er dies Lob zum Zweck ſeiner Siegeshymnen gemacht, ſtatt darin nur einen Ausgangspunkt für den Schwung ſeiner Begeiſterung und ſeiner kunſtvoll verſchlungenen Gedankenreihen zu ſuchen.

Durch den reichen ſprachlichen Schmuck grenzt die Proſa des Redners dicht an den poetiſchen Styl, und in der That iſt von früheren Schriftſtellern z. B. von Hugo Blair Rhetorik und Poetik ſtets im Zuſammenhang behandelt worden. Doch auch was den Schmuck der Rede betrifft, iſt der Unterſchied unverkennbar. Es giebt Redefiguren, die ſich mehr an den Willen wenden, und ſolche, welche mehr die Anſchauung vor Augen haben. Erſtere dienen nur dazu, der Rede größeren Nachdruck zu geben, mit größerer Energie auf den beſtimmten Zweck hinzuarbeiten, während letztere das ſchöne Bild, das ſein eigener Zweck iſt, mit größerer Lebhaftigkeit vor die Seele zaubern. Deshalb ſind alle grammatiſchen

und ſyntaktiſchen Figuren, z. B. diejenigen, welche auf der Stellung und Wiederholung der Wörter beruhen, vorzugsweiſe rhetoriſch, während die Tropen, der eigentlich bildliche Ausdruck, mehr der Dichtkunſt angehören. Doch iſt hier keine durchgreifende Grenze zu ziehen, die allein durch das Tendenzmäßige der Rede, das Tendenzloſe der Dichtung bezeichnet wird.

Wie verhält es ſich nun mit der Tendenzpoeſie und mit den rhetoriſchen Verirrungen der Dichtkunſt? Dieſe Frage erſcheint um ſo wichtiger, als ein Theil der Kritik „Tendenz" und „rhetoriſch" zu beliebten Stichwörtern gewählt hat, mit denen vollkommen begriffslos gewirthſchaftet wird. Einſeitige Geſchmacksrichtungen bemächtigen ſich ſolcher Ausdrücke, um ſie in ihrem Intereſſe auszubeuten. Der Begriff wird ſo ausgeweitet, daß ſein tadelnder Inhalt auch auf berechtigte Dichtgattungen paßt. Die romantiſche Schule insbeſondere in ihrer Oppoſition gegen die Schiller'ſche Gedankenpoeſie, Ludwig Tieck an der Spitze, der unſeren größten Dramatiker einen ſpaniſchen Seneca nennt, machten die Rhetorik Schiller's zu einem Stichwort, welches bis in die neueſte Zeit gegen alle kräftigen Richtungen moderner Poeſie von den Nachbetern der Romantik benutzt wurde. Vorzüglich verurtheilte man damit die politiſche Lyrik, doch nur inſoweit mit Recht, als es den Dichtern nicht gelungen war, ein ſelbſtgenugſames, vom Hauch der Stimmung durchzittertes Bild für die Phantaſie hinzuſtellen. Dieſer Tadel trifft aber keineswegs ihre berühmteſten Vertreter, welche mit gleichem Rechte wie Pindar, Tyrtäos, Horaz, Körner den Staat in die Kreiſe ihrer Empfindung zogen. Ein Kriegslied des Tyrtäos und Körner, die Marſeillaiſe eines Rouget de Liſle ſind allerdings auf Märſchen und vor Kämpfen geſungen worden; aber der Dichter legte keinen äußerlichen Zweck, ſondern nur den Hauch ſeiner kriegeriſchen Stimmung in dieſelben. Eine Idee, welche die Dichtung trägt, iſt von einer Tendenz, die ihr nur angeheftet iſt, weſentlich verſchieden! Hat der Dichter ſoviel Energie, auch die politiſchen Bewegungen der Zeit ganz in ſeine Stimmung aufzunehmen, ihnen Geſtalt, Fleiſch und Blut zu geben: ſo iſt ſeine politiſche Lyrik vollkommen berechtigt. Der Tadel der „Rhetorik" trifft daher nicht die Richtung als ſolche, ſondern die dichteriſche Ohnmacht, die ſich in ihr verſucht.

Wenn man aber die geſchichtlichen Trauerſpiele Schiller's wegen ihrer rhetoriſchen Stellen tadelt: ſo vergißt man dabei, daß im hiſtoriſchen Drama das Rhetoriſche unabweislich Platz greifen muß, aber nur als ein Moment im dramatiſchen Kreislaufe und im Dienſte der Poeſie! Wir ſehen, daß das Rhetoriſche ſich vorzugsweiſe an den Willen wendet, der ſich auf beſtimmte Zwecke richtet! Die Wurzel für alle höheren Potenzen des Drama's iſt aber eben der menſchliche Wille — und der dramatiſche Conflict entſteht aus dem Conflict ſeiner Zwecke. Es werden daher hier Scenen vorkommen, wo auch durch die Energie des Wortes auf den Willen eingewirkt wird! Ein Verſchwörer, wie Fiesko, der ſeine revolutionaire Begeiſterung den Genoſſen einzuhauchen ſucht, ein Volksmann, wie Stauffacher, der die Gemüther durch die Macht der Rede zum Freiheitsbunde entzündet, ein Staatsmann, wie Burleigh, der ſeine Königin zum entſcheidenden Schritte gegen die gefangene Feindin zu beſtimmen ſucht, ein Feldherr, wie Wallenſtein, der ſeine Kuiraſſiere zum Abfalle vom Kaiſer zu bewegen trachtet — wie ſollen ſie denn anders als durch die Rede, durch eine allerdings dichteriſch potenzirte Rhetorik ihre Zwecke erreichen? Nicht blos Schiller, auch Shakespeare iſt reich an ſolchen Beiſpielen — wir erinnern nur an die Rede des Marc Anton bei Cäſar's Leiche, an die zahlreichen Reden der Feldherren an ihre Truppen, an die Reden der Mutter und Gattin des Coriolan u. ſ. f. Wenn auch die dichteriſche Begeiſterung hier einen höheren Schwung nimmt, als die blos redneriſche: ſo bewegen wir uns hier durchaus nicht im reinen Element der Stimmung, ſondern haben beſtimmte Zwecke vor uns, die durch beſtimmte redneriſche Mittel erreicht werden ſollen. Doch dieſe Zwecke ſind nie der letzte Zweck des Drama's ſelbſt; das Rhetoriſche iſt nur eine berechtigte Ausweichung der dichteriſchen Diction und hebt ſich wieder in die organiſche und ſelbſtſtändige Harmonie des Kunſtwerkes auf. Auch erhält das Rhetoriſche im Drama, da es einer beſtimmten Perſon in den Mund gelegt wird, zugleich die Bedeutung des Charakteriſtiſchen. Die Rede ſoll den Charakter des Redners malen! Und in der That, wie hätte Shakespeare den Charakter des Marc Anton ſchlagender darſtellen können, als durch ſeine meiſterhafte Rede an Cäſar's Leiche! Alle dieſe feineren Unterſchiede ſind indeß jener Kritik gleichgültig, welche mit dem Sturm-

bocke des „Rhetoriſchen" in alle neueren Geſchichtsdramen Breſche läuft und ſich mit dieſer Phraſe ein Anſehen bei dem Publikum zu geben weiß! Wir wollten hier nur auf die innere Nöthigung des Dramatikers, zu rhetoriſchen Mitteln zu greifen, hinweiſen und damit der gedankenloſen Polemik eine wohlfeile Waffe aus der Hand winden.

Wenn wir ſo die Hauptgattungen der Proſa von der Poeſie geſchieden, ſo bliebe noch übrig, zu unterſuchen, inwieweit der proſaiſche, unrhythmiſche und reimloſe Styl ſelbſt zum Träger des dichteriſchen Ausdruckes und der dichteriſchen Darſtellung werden kann. Doch wollen wir dieſe Unterſuchung erſt aufnehmen, wenn wir die Bedeutung des Rhythmus und Reims ſelbſt genügend dargelegt.

Zweites Hauptstück.

Der Geist der Dichtkunst.

Erster Abschnitt.

Die dichterische Stoffwelt.

Die Idee des Schönen ist Erscheinung. Ihre vollkommene Erscheinung ist das vom Geiste hervorgebrachte Kunstwerk; aber auch in der Natur, zu welcher wir hier die Geschichte mitrechnen müssen, erscheint diese Idee, wenn auch in einer vom Zufall getrübten und gestörten Weise. Die Kunst läutert das Naturschöne durch ihre geistige Reproduction und wählt aus seinem weiten Reiche den Stoff, der ihr am meisten entgegenkommt.

Von allen Künsten hat die Dichtkunst, die sich im freien Reiche der Phantasie bewegt, die reichste Stoffwelt vor sich; ja sie vereinigt nicht nur die Stoffwelten aller anderen Künste, sondern diese selbst in der ihrigen. Das Werk des Architekten, des Bildhauers, des Malers kann die Muse des Dichters selbst zu Ergüssen begeistern, welche jene Schöpfungen durch das bewegte Wort ergänzen; ja der Dichter kann das wortlose Werk des Musikers in bestimmte Anschauungen und Empfindungen übersetzen. Zunächst bietet sich dem Dichter die physikalische und landschaftliche Natur dar, die er aber, wie wir bereits oben gesehen, nicht selbstständig behandeln kann, ohne in die unpoetische Beschreibung zu verfallen. Wir besitzen zwar derartige schildernde Gedichte nicht blos in Bezug auf die Jahreszeiten, sondern sogar auf die Gesundbrunnen mit medicinisch-doctrinairem Beigeschmack; doch können wir sie nur für Verirrungen erklären. Dagegen bietet gerade die landschaftliche Natur die reichsten

Anregungen für das Gemüth, für die Stimmung des Lyrikers. Ein Mairegen, ein Abendſonnenſtrahl, ein Gang im Walde können befruchtend auf ſie einwirken. Die Kunſt des Dichters beſteht hier darin, Bild und Empfindung in eins zu wirken. Darin ſind Goethe, Lenau und Geibel Meiſter. Das Naturobject als ſolches tritt nicht in den Vordergrund; aber der Hauch, die Beleuchtung, die maleriſche Stimmung. So iſt z. B. das Schilf gewiß ein dürftiger Gegenſtand für einen beſchreibenden Poeten, der uns ſeine hohen, dicken Halme, ſeine Riſpe, ſeine ſilberhaarigen Aehrchen botaniſch vormalen wollte. Lenau aber in ſeinen „Schilfliedern" verſetzt uns „an das öde Schilfgeſtade," wo das Rohr im Winde bebt, läßt bald den Abendſtern durch die Binſen und Weiden ſcheinen, bald die Stürme den Teich aufwühlen, die Blitze ihn durchleuchten, bald den Mond ſeine „bleichen Roſen" in den grünen Kranz des Schilfes flechten. So beſeelt er die Natur und macht ſie zum Spiegel des Gemüthes. Das Schilfgeſtade iſt hier die melancholiſche Stätte, wie der melancholiſche Grund des Gemüthes; und wie über jene die wechſelnden Bilder und Beleuchtungen hinfliehen, ſo nimmt auch die Melancholie des Dichters bald einen ſanfteren, wehmuthsvolleren, bald einen bewegteren, wilderen Charakter an. Die echte Poeſie der „Jahreszeiten" findet nur hier ihre Stätte, mag man nun den Frühling mit Wilhelm Müller als Bräutigam auftreten laſſen oder mit Lenau um ſeinen Tod klagen oder den trennungsſchaurigen Odem des Herbſtes und ſeine Schwermuth mit Lenau und Geibel beſingen. Die „Jahreszeiten" werden hier nicht zu ſelbſtſtändigen Gemälden benutzt, nicht einmal zu Arabesken, welche um den Rahmen eines inneren Seelenbildes ſchweifen," ſondern ſie ſind mit dieſem innig verſchmolzen. Doch auch abgeſehen von der unmittelbaren Einheit, in welcher die Stimmung der Natur und die der Seele verſchmelzen, giebt die landſchaftliche, überhaupt die unorganiſche Natur einen Reichthum von Bildern her, in denen ſich das Leben des Geiſtes ſpiegelt.

Der Geiſt wird ebenſowenig durch ſolche Bilder aus der Natur herabgeſetzt, wie Bilder des geiſtigen Lebens zu tadeln ſind, wenn ſie auf die Natur angewendet werden. Grün mag immer den Lenz einen Rebellen nennen; er iſt, trotz Julian Schmidt, damit in ſeinem guten Rechte. So bleibt die Natur eine reiche Fundgrube für die dichteriſche Bilder-

sprache, besonders das Spiel der Kräfte, der Blitz, der Sturm, die Uebergänge von Licht und Farben, in denen sich sowohl der Kampf des Menschenlebens, als der Stimmungswechsel der Seele symbolisirt.

Die organische Natur kann schon selbstständiger in die Poesie eintreten; sie hat schon ihre eigene, nicht erborgte Seele. Das Pflanzenreich mit seinem stillen, sanften, allmählich wachsenden Leben hat, auch abgesehen von der Symbolik der Blumensprache, eine eigenthümliche Verwandtschaft mit dem Dichtergemüthe, dessen Schöpfung sich ebenso sanft von der Seele löst, ebenso allmählich, aus Erd' und Himmel Nahrung saugend, in die Höhe wächst! Die Pflanze hat zum Theil ihre stereotype Poesie! Eine bestimmte dichterische Bedeutung ist untrennbar mit ihr verbunden. Man kann z. B. nicht an die Eiche denken, ohne sich an Manneskraft und deutsche Gesinnung erinnern zu lassen. Aehnlich geht es mit der Rose, dem Veilchen, dem Vergißmeinnicht! Von Goethe's „Röslein auf der Haiden," von Bürger's „Blümchen Wunderhold," von der blauen Blume des Novalis, der Zauberblume der Romantik bis zu den fleurs animées der neuen Miniaturlyrik haben Blumen aller Art in den dichterischen Rabatten gewuchert. Die Poesie hat indeß dabei mehrere Klippen zu vermeiden. Die erste, an welcher Haller gescheitert, ist die botanische Beschreibung von Blatt und Stengel, Kelch und Krone; denn wo das Herbarium anfängt, hört die Poesie auf. Die andere entgegengesetzte ist das unklare Personificiren, das aus Grandville's malerischen Arabesken in die deutsche Literatur übergegangen ist. Man legt in die Pflanze zuviel Seele und Charakter und verwischt gerade dadurch ihre bestimmte Physiognomie! Es ist eine Blumenfastnacht, welche durch unsere Duodezgedichte schwirrt! Und dabei fallen die Blumen fortwährend aus der Rolle, welche die Natur ihnen anvertraut! Diese Koketterie einer willkürlichen Blumenbeseelung ist ein charakteristischer Zug unserer modischen Toilettenliteratur. Jeder Poet hat seinen eigenen Selam! In der Regel finden alle diese Personificationen der Blumen ohne inneren Zusammenhang Statt; der Dichter geht durch einen Garten oder einen Wald und sieht nun im Mondenschein oder sonstiger Beleuchtung die verschiedensten Gestalten aus den Blumenkelchen steigen oder die Bäume die sonderbarsten Gesichter schneiden. Diese allegorische Botanik ist Selbstzweck! Wie ganz anders z. B. in Freiligrath's Mustergedicht „der

Blumen Rache," das leider! viel dazu beigetragen, den Blumenspuk der Modelyrik zu entbinden! Dort ist alles Handlung; die Gestalten sind ihre Träger und ebenso reizend wie angemessen geschildert. Auch in dem Gedichte „die Lerche" von Annette Droste-Hülshoff, in welchem allegorisch das Nahen der Sonne als einer Fürstin und der ehrfurchtsvolle Gruß der huldigenden Natur geschildert wird, läßt man sich die kühne Blumensymbolik gefallen, da sie gleichsam im Geiste der Situation gehalten ist:

Maaßliebchen hält das klare Auge offen,
Die Wasserlilie sieht ein wenig bleich,
Erschrocken, daß im Bade sie betroffen;
Wie steht der Zitterhalm verschämt und zage!
Die kleine Winde pudert sich geschwind
Und reicht dem West ihr Seidentüchlein lind.
Daß zu der Hoheit Händen er es trage!

Noch berechtigter ist diese Beseelung der Blumen, wo sie nur ein Wiederschein des menschlichen Gemüthes in einer bestimmten Situation ist, wo der Dichter nur mittelbar durch seinen Helden oder seine Heldin diese Seele in die Blumenwelt hineinschaut. Wenn in meiner „Göttin" Marie, vom Geliebten entführt, auf ihrer Flucht durch den Klostergarten eilt, so mag die folgende Stelle wohl nicht als müßige Malerei erscheinen, sondern als lebendiger Ausdruck der Situation und der angstvoll erregten Empfindung der Heldin:

Die Blumen neigen sich in bösem Grollen,
Wie Geister des verlassenen Altars!
Der Mohn mit schwerem Haupt im Mönchsgewand
Scheint schläfrig noch ein Anathem zu lallen.
Der Rittersporn erhebt zum Fluch die Hand,
Ein Lehnsherr, zürnend flüchtigen Vasallen.
Die Nachtviole schließt die Kelche zu,
Der Blick der Frevler soll sie nicht entweihn.
Die Lilie, aufgeschreckt aus bleicher Ruh,
Bebt schattenhafter noch im Mondenschein u. s. f.

Ein meisterhaftes Stimmungsbild aus dem Gebiete der Pflanzenwelt hat uns Heine in seinem Liede vom „Fichtenbaum und der Palme" gegeben. Auch zu Trägern eines Gedankenbildes eignet sich die Blume, wie Uhland im „Mohn" die träumerische Weltanschauung des Dich-

ters, Geibel in der „Sonnenblume" die einsamplatonische Liebe und ich selbst in „Passionsblume und Parnassia*)" den Gegensatz zweier Weltanschauungen darstelle.

Die Thierwelt in ihrer eigenen freien Bewegung und ihrer Beziehung zum Menschen bietet der dichterischen Muse reicheren Stoff, wenn auch hier, lebensvollen Wesen gegenüber, die Personification aufhört, und das sinnig Träumerische des Pflanzenlebens in diesem schärfer ausgeprägten organischen Proceß keine Stelle findet. Doch von Homer's Rossen und Don Quixote's Rosinante bis zur Giraffe Freiligrath's hat die Thierwelt in der Poesie eine große Rolle gespielt. Das Hauptinteresse, das der menschliche Geist an der Thierwelt nimmt, ist darauf begründet, daß er in ihr einen Spiegel seiner Eigenschaften findet: darum erfreut uns das weiter ausgeführte Thierepos, ein Froschmäusekrieg, ein Reineke Fuchs, weil wir in den Thiergesichtern die Menschenphysiognomieen wieder erblicken, weil fast in jedem Thiere irgend eine menschliche Eigenschaft bis zur Carrikatur ausgebildet ist. Auch Don Quixote's Rosinante und Sancho's Grauer erregen nur deshalb unsere Theilnahme, weil wir in ihnen nicht blos die Begleiter, sondern die passenden Pendants ihrer Herrn erblicken. Freilich, wo die Thiermalerei im Sinne der niederländischen Schule Selbstzweck wird, da hört die Poesie auf, ebenso wo das Thier in einem Menschendrama zum Helden wird, wie der Hund des Aubry, der einen großen Dichter von der Leitung der Bühne verscheuchte. Freiligrath vermeidet diese Klippe nur dadurch, daß er uns das Thierreich in seinen Kämpfen zeigt, in welche wir unvermerkt ein menschliches Pathos hineinschaun. Dennoch geben wir einer Ballade, wie „die Jagd des Mogul" von Strachwitz, noch den Vorzug vor den Freiligrath'schen Schlachtbildern der Thierwelt, weil dort nicht nur der Kampf des Tigers mit dem Menschen geschildert ist, sondern auch durch eine schlagende charakteristische Pointe ein menschlich bedeutender Abschluß gewonnen wird. Dasselbe gilt von Schiller's bekannter Ballade „der Handschuh." Für die Dichtgattung selbst bestimmende Bedeutung hat die Thierwelt in der äsopischen Fabel erhalten. Der Grund, warum hier der Dichter statt der Menschen

*) Neue Gedichte S. 128.

Thiere sprechen und handeln läßt, um irgend eine moralische Lehre dadurch anschaulich zu machen, ist wohl hauptsächlich die größere Charakterbestimmtheit der Thiere, die gleichsam in einer einzigen Eigenschaft aufgeht. Der Fuchs vertritt die List, der Wolf den Räubersinn, das Lamm die Sanftmuth. Es ist gleichsam eine Hieroglyphensprache, welche dem gemeinen Bewußtsein verständlich ist. Der Mensch dagegen eignet sich nicht zu solchen bildlichen Abbreviaturen des Begriffes, weil in jedem Einzelnen eine Fülle von Eigenschaften lebendig ist. Hierzu kommt, daß wir an Geschichten aus der Menschenwelt alsbald einen Antheil des Gemüthes nehmen, während die Thierwelt zur ungetrübten Versinnlichung einer Lehre darum geeigneter ist, weil wir ihren Geschicken nur eine mäßige Theilnahme schenken, welche die Erkenntniß des moralischen Gedankens durch keine Gefühlsaufregung zu verdunkeln vermag.

Der Mittelpunkt der Poesie ist der Mensch. Die landschaftliche Natur ist sein Spiegel, Pflanzen- und Thierwelt die Symbolik seines Wesens. Erst im Reiche des Geistes kann die Dichtkunst den höchsten Aufschwung nehmen! Die menschliche Gestalt hat ihre Symbolik; sie kündet schon mit beredteren Zügen den Geist! Wie der Dichter die Schönheit schildern soll, haben wir schon oben gesehn! Die ideale plastische Schönheit, das Götterbild, liegt seiner Kunst am fernsten, dagegen ist das Interessante, Reizende, Pikante, Ausdrucksvolle der äußern Erscheinung für sie ein günstiger Vorwurf. In der Schilderung der Physiognomie darf der Poet nie die Grenzen jenes bekannten Schillerschen Spruches überschreiten:

Es ist der Geist, der sich den Körper baut!

Ein Aneinanderreihen unwesentlicher, gleichgültiger Züge würde jeden bestimmten Eindruck verwischen. Die Physiognomie ist dem Dichter nur Mittel der Charakterdarstellung! Der Charakter, die unendliche persönliche Eigenheit, aus einer Mischung von Naturanlage, Temperament und Grundsätzen hervorgegangen, ist der Quellpunkt aller großen Dichtgattungen der Neuzeit. Der Dichter würde indeß seine Kunst schlecht verstehn, wenn er gleich von vornherein ein wohlgetroffenes und sorgfältig ausgeführtes Portrait seiner Helden seinem Werke vorausschicken wollte. Der Charakter darf von ihm nie als ein fertiges Ganzes geschildert werden; er muß Zug auf Zug in freier Entwickelung aus der

Handlung selbst hervorgehn. Die äußere und innere Portraitmalerei der neuen Romanschriftsteller ist wenig künstlerisch. Wir wollen die runde Summe des Charakters nicht von Hause aus baar ausgezahlt erhalten; unsere Phantasie soll sie mitthätig durch ein Additionsexempel der einzelnen Posten aufbaun. Es liegt in jedem einzelnen Charakter etwas Unsagbares, eine unergründliche Tiefe, die aus den unberechenbaren Mischungsverhältnissen hervorgeht. Hier wird dem echten Dichter nie der rechte Schlüssel fehlen, auch dies Geheimnißvolle zu deuten und zu enthüllen.

Die Scheidung der Geschlechter, der Gegensatz von Mann und Weib, jene große Kluft der Natur, über welche sie die schönsten Brücken geschlagen, bietet dem Dichter den reichsten Stoff. Zunächst ist es der Contrast der männlichen und weiblichen Schönheit selbst, der für die dichterische Darstellung ergiebig wird. Dann aber treten als reichster Quell der Poesie die gegenseitigen Herzensbeziehungen der Geschlechter, die Liebe von der Neigung bis zur Leidenschaft hervor. Liebe ist vor Allen das Grundthema der Lyrik, deren bloßes Aufgehn in derselben indeß immer das Zeichen einer schwächlichen Zeit ist. In der That würden die ewigen Variationen über die Liebe unerträglich werden, wenn nicht durch den verschiedenen Geist der Zeit, die wechselnde Sitte der Völker und die scharf vortretende Originalität des dichterischen Genius einige Abwechslung in dies unerschöpfliche Thema käme. Liebeslyrik ohne scharf ausgeprägte dichterische Physiognomie bleibt immer unleidlich und die hauptsächlichste lyrische Makulatur. Welchen Reichthum aber der Genius in diese Empfindung legen kann: das haben von Sappho und Alkaeos, von Ovid, Tibull und Properz bis zu Petrarca und Hafis, Goethe und Heine die begabten Dichter aller Zeiten bewiesen. Ihrem Grundcharakter nach bleibt die Liebe immer lyrisch, und so bringt sie auch in das Drama, selbst in den Roman einen lyrischen Zug. In diesen beiden Dichtgattungen wird die Liebe vorzüglich im Kampf geschildert, im Kampfe mit der Pflicht, mit einer andern ethischen Liebe oder mit den realen Lebensverhältnissen — man denke z. B. an Romeo und Julie, Max und Thekla, Werther. Indeß eignet sich für den Roman noch mehr die Liebe als feste sittliche Institution, in der Gestalt der Ehe, wo ihre Kämpfe einen tiefer in's Leben eingreifenden Inhalt gewinnen.

Hier erinnern wir nur an die Wahlverwandtschaften, an die Romane einer George Sand und die scharfe Physiologie der Ehe, die sich in den Werken eines Balzac und anderer neufranzösischer Autoren findet. Die Liebe als Eifersucht kann ebensogut eine tragische Wendung nehmen (Othello, Herodes und Mariamne, Herzog von Mailand von Massinger), wie komisch behandelt werden, z. B. in dem vortrefflichen Lustspiele von Colman: the jealous wife. Nicht blos der Ausgang, die Katastrophe werden hierfür entscheidend sein, sondern auch die ganze Auffassung der Eifersucht, entweder als einer tiefen, die Seele beherrschenden Leidenschaft, oder als einer kleinlichen, die Gewohnheiten des Lebens tyrannisirenden Marotte. Aus der Ehe entsteht ein sittlicher Kreis von Pflichten, die auf natürlicher Grundlage ruhn: Gattenliebe, Vater-, Mutter- und Geschwisterliebe, die auch für die Lyrik einen innigen Hauch der Empfindung bieten (Geibel's Gedichte auf den Tod seiner Gattin, Victor Hugo's Ode an seinen Vater, Heine's Sonett an seine Mutter), aber durch den Conflict, in den sie gegenseitig gerathen können, noch mehr der Tragödie einen willkommenen Stoff bieten. In der That beruht die Mehrzahl der antiken Tragödieen auf diesem Conflict. Den Undank der Kinder hat Shakespeare im „König Lear" zum Mittelpunkte eines großartigen Trauerspieles gemacht. In der neuen Romanliteratur wuchert die Poesie der natürlichen Kinder, freilich nur als eine Poesie der Ueberraschungen, welche aus Namensverwechselungen, verlorenen Taufscheinen u. s. w. hervorgeht. Goethe hat in seiner unvollendeten „natürlichen Tochter" die ideale Seite dieses Verhältnisses hervorzuheben gesucht. Neben der Liebe ist die Freundschaft zu allen Zeiten von den Dichtern besungen worden. In ihr ist der sympathetische Zug der Natur gemildert, die Einheit des Denkens und Strebens aber verstärkt. Deshalb eignet sie sich für die Lyrik nur als Anlehnung für die Darstellung des gemeinsam Erstrebten (Klopstock's Oden, die Oden des Horaz u. s. f.). Eigentlich lyrische Freundschaften, die von der begeisterten Wärme der Empfindung gesättigt sind, hat Jean Paul in seinen humoristischen Romanen geschildert. Die aufopfernde Handlungsweise der Freundschaft finden wir in Schiller's Ballade „die Bürgschaft" dargestellt. Im Drama brauchen wir blos an Orest und Pylades, Posa und Carlos, Clavigo und Carlos, Romeo und Mercutio, Wallenstein

und Max zu erinnern, um die verschiedene Auffassungsweise, welche hier dies Verhältniß zuläßt, anschaulich zu machen.

Treten wir aus dem Kreise der Familie und der persönlichen Beziehungen in das öffentliche Leben hinaus: so tritt uns die Gesellschaft mit ihrer Sitte und Kultur, der Staat mit seinen wechselnden Formen und Kämpfen, mit dem Schwerte des Rechts im Frieden, dem Schwerte der Gewalt im Kriege entgegen. Doch alle diese objectiven Einrichtungen sind *geworden* und noch in dauernder Entwickelung begriffen. In ihnen ist der Menschengeist lebendig; aber das *Leben* des Menschengeistes ist die Weltgeschichte, und somit können wir unter ihr die reiche Stoffwelt begreifen, die sich uns hier eröffnet. Selbst der Dichter und Romanschriftsteller, der freierfundene Stoffe aus der Gegenwart schöpft, muß sein Werk auf unserem Kulturzustande, dem Leben der Gesellschaft, unseren politischen Verhältnissen aufbauen; er versetzt uns in die Geschichte, wenn er sich auch an die letzte Gestalt ihrer Entwickelung anlehnt. Selbst wenn der Dramatiker, wie *Meyern* in seinem „*Ein Kaiser*," scheinbar abstract-politische Stoffe wählt, so scheint doch immer ein concretes Staatsleben mit dem Reichthum all' seiner Beziehungen hindurch.

Wie verhält sich nun die Poesie zur Stoffwelt der Geschichte? Inwieweit ist sie verpflichtet, ihren Ueberlieferungen treu zu bleiben? Wir wissen recht wohl, daß Egmont ein Familienvater mit vielen Kindern war — und doch stört uns in Goethe's Trauerspiel sein Verhältniß zu Klärchen durchaus nicht; wir wissen, daß der Schiller'sche Infant Don Carlos weit entfernt davon ist, ein treues Portrait seines halsstarrigen und unmäßigen historischen Urbildes zu sein — und doch hat dies Trauerspiel zu allen Zeiten die Gemüther erwärmt und hingerissen. Wir sehn daher, daß die Wirkung eines Dichtwerkes nicht von seiner historischen Treue abhängig ist. Auf der andern Seite hätte Goethe „Egmont" nicht in offener Rebellion, nicht im Kampfe sterben lassen, Schiller den Infanten Don Carlos nicht zum Könige von Spanien machen dürfen, ohne daß sich das Gefühl der Leser und Hörer dagegen aufgelehnt. Wir sehn daher, daß die geschichtliche Wahrheit ebenso berücksichtigt werden muß. Es giebt geschichtliche Daten, die durchaus feststehn und von keinem Poeten abgeändert werden können. Cäsar muß über den Rubicon

gehn, Napoleon auf Sanct Helena ſterben. Keinesfalls darf das hiſtoriſch entſcheidende Factum verletzt werden! Nur der feine Tact des Dichters findet hier das Richtige heraus. Es iſt z. B. hiſtoriſch entſcheidend, daß Egmont auf Alba's Befehl hingerichtet wurde; denn an dieſe Hinrichtung knüpft ſich der Abfall der vereinigten Niederlande. Es iſt dagegen gleichgültig, ob die Jungfrau von Orleans von den Engelländern verbrannt wird oder im Kampfe ſtirbt, denn das weſentliche Intereſſe dieſer heroiſchen Geſtalt knüpft ſich an ihr Leben, nicht an die Art und Weiſe ihres Todes.

Was den Charakter der geſchichtlichen Helden betrifft, ſo ſteht der Dichter hier zunächſt auf gleichem Boden mit dem Hiſtoriker. Beide werden den Charakter aus ſeinen „Handlungen" zu entziffern ſuchen, nur daß der Hiſtoriker zu dieſem Zwecke auch das kleinſte überlieferte Detail benutzen wird, während der Dichter wiederum nur die „hiſtoriſch entſcheidenden Handlungen" in's Auge faßt! Die Auffaſſung des Dichters kann hier die des Hiſtorikers ergänzen, da jener tiefer in die Seele, in ihre innerſten Motive greift. Hier hört oft die Ueberlieferung auf; es beginnt jenes geheimnißvolle dämoniſche Element, welches die Domaine des Dichters iſt. Wallenſtein's Abfall z. B. iſt eine hiſtoriſche Thatſache, deren Acten noch nicht geſchloſſen ſind. Der Dichter, den Hauptzügen der Geſchichte getreu, interpretirt ſie in ſeiner freien Weiſe und hebt daraus eine ideale Geſtalt und einen idealen Conflict hervor. Vielleicht hat er dabei das innerlich Dämoniſche des großen Heerführers beſſer getroffen, als der Geſchichtſchreiber. Doch hat er dieſe Geſtalt nur zum dramatiſchen Helden erwählt, weil er an ihre großen geſchichtlichen Handlungen ſeine dichteriſche Idee knüpfen konnte! Darum verfährt er hier mit ganz anderer Treue, als im „Don Carlos" — ein Held, von dem die Geſchichte eben keine „hiſtoriſch entſcheidenden Handlungen" erzählt, und deſſen Charakter daher für den Dichter ein viel reicherer Stoff zu beliebiger Modellirung in äſthetiſchem Intereſſe wird. Halten wir dies Hauptprincip feſt, ſo ergiebt ſich von ſelbſt, daß die Helden der Specialgeſchichte der dichteriſch umſchaffenden Phantaſie einen bei weitem freieren Spielraum gönnen, als die Helden der Weltgeſchichte. Der hiſtoriſche Roman wird ſich, bei dem beſchränkteren Rechte der Erfindung, das ihm überhaupt zuſteht, kaum an die letzteren wagen dürfen, während

die Tragödie, welche mehr die leuchtenden Gipfel der Geschichte berührt und von ihren Helden alles Kammerdienermäßige fernhält, auch diese in den Kreis ihres dichterischen Schwunges ziehen kann. Im Ganzen steht als Princip fest, daß der Dichter die geschichtlichen Thatsachen in keinem anderen, als im ästhetischen Interesse abändern darf und sie daher unversehrt bestehen lassen kann, wo sie die Harmonie seines Kunstwerkes nicht stören. Hat man dagegen in der neueren Zeit die Behauptung aufstellen hören: „der Dichter habe blos dem Weltgeiste nachzudichten, blos sein großes Gedicht, die Weltgeschichte, abzuschreiben," so ist dies nur das alte Princip „der Naturnachahmung," in eine neue Form gegossen.

Inwieweit die verschiedenen Epochen der Geschichte überhaupt der Dichtkunst Stoff gegeben und ihren Charakter bestimmt haben: das zu untersuchen ist von hohem ästhetischen Interesse, würde aber die Grenzen unserer Poetik überschreiten. Für die Gegenwart handelt es sich darum, welches Zeitalter dem modernen Dichter am günstigsten ist, eine Frage, deren Entscheidung selbstverständlich scheint, obgleich gerade über diesen Punkt die verkehrtesten Ansichten verbreitet sind. Unsere Dramatiker haben in neuester Zeit mit Vorliebe antike Stoffe gewählt, während die Lyriker, an die Gegenwart gewiesen, nur in erzählenden Gedichten, wie z. B. Geibel im „Tod des Tiberius," auf die alte Welt zurückkamen und kein Romanschriftsteller heutzutage in die Fußstapfen Wieland's treten und die Theilnahme der Lesewelt für einen Agathon und Aristipp in Anspruch nehmen möchte. Die biblisch-orientalische Mythe, Esther, Susanne, Judith, Herodes u. s. f. hat durch ihren farbenprächtigen Hintergrund, durch ihren romanhaft spannenden Inhalt und die kühnen Züge der Leidenschaft viel Verlockendes auch für den modernen Dramatiker, umsomehr, als die altbiblische Weltanschauung die Entfaltung eines freien menschlichen Pathos nicht hemmt und der unsrigen wenigstens nicht feindlich gegenübersteht. Auch sind die Bedingungen der Handlung in jener patriarchalischen Epoche einfach und für die großen Züge der Tragödie günstig. Dennoch haben sich die verschiedenen Tragödieen „Saul," „das Weib des Urias," „Herodes und Mariamne," „Daniel und Susanne," „die Makkabäer" und selbst „Judith" keines durchgreifenden Erfolges zu erfreuen gehabt, obgleich ihre Verfasser, Gutzkow, Beck, Meißner, Hebbel, Werther,

Ludwig namhafte und talentvolle Dichter sind. So muß man doch wohl den biblischen Stoffen, trotz ihrer scheinbaren Vorzüge, die Schuld des Mißlingens zuschieben, indem jene patriarchalischen Gestalten für die moderne Bildung etwas Fremdartiges haben und sich nicht in Fleisch und Blut der Gegenwart verwandeln lassen.

Aehnlich verhält es sich mit den mythischen Stoffen aus der griechischen und römischen Vorwelt, welche überdies von einer religiösen Weltanschauung gedichtet sind, die der unsrigen widerspricht. Goethe hat zwar in seiner schönen dramatischen Studie „Iphigenie" gezeigt, wie man diese antiken Stoffe modernisiren und verinnerlichen kann, aber es bleibt doch ein unüberwundener Rest des Stoffes, der uns herausfühlen läßt, daß dies Gedicht nicht das ursprüngliche Product einer freischaffenden Begeisterung ist! Denn es liegt ein Widerspruch der Situation, die dem alten Mythos entlehnt ist, und der Empfindung, die der Dichter des achtzehnten Jahrhunderts hineingelegt, schon darin, daß wir uns diese edle, klare, herrliche Frauengestalt mit dem feinen und tiefen Gefühl gleichzeitig als die barbarische Schlächterin denken müssen, welche mit dem Opfermesser die gestrandeten Fremdlinge hinwürgt. Unter den graziösesten Schleiern einer zarten und edlen Poesie regt sich hier das Molochartige einer alten, blutigen Kulturstufe, welche den Begriffen der Gegenwart fremd ist. Was aber einem Goethe nicht gelang, darin werden gewiß unsere jüngsten Poeten mit ihren „Klytemnestren" und „Medeeen" nicht glücklicher sein. Anderes verhält es sich mit Stoffen aus der politischen Geschichte Griechenland's und Rom's, in denen sich dramatische Charaktere zeigen und dramatisches Leben gährt. Ein „Coriolan," ein „Julius Cäsar," ein „Tiberius Gracchus," ein „Alexander" eignen sich, wenn sie in Shakespeare'scher Weise mit allem Reichthum freier menschlicher Züge behandelt werden, wohl zu Helden der Tragödie. Doch stört auch hier immer ein fremdartiger Hintergrund der Kultur, der Sitte, der Denk- und Empfindungsweise, z. B. in den unvermeidlichen Beziehungen der Geschlechter, und nur die großen, geschichtlichen Motive und Charaktere fesseln das Interesse. Auch liegt die Versuchung nahe, hier eine gelehrte Bildung in Form und Inhalt zur Schau zu stellen und philologische Noten in Scene zu setzen, wovon z. B. die „Alexandrea" von Märker ein hervorragendes Beispiel giebt. Für die „Ballade" hat

Schiller seine Stoffe mit Vorliebe aus dem Alterthum gewählt, doch mehr aus dem Bereich der rein menschlichen Anekdote (Ring des Polykrates, Bürgschaft), als aus dem der höheren Mythe (Kassandra). Der Kampf des Christenthums mit dem Heidenthum hat die zahlreichen Märtyrerlegenden und Trauerspiele wie „Polyeucte" hervorgerufen. Sein glänzendster geschichtlicher Held ist „Kaiser Julian," der in Eichendorff's lyrisch-epischer Dichtung wohl mit phantasievollen Lichtern beleuchtet, aber nicht in seiner ganzen Bedeutung erfaßt worden ist.

Das Mittelalter ist keine reiche Fundgrube günstiger Stoffe für den modernen Dichter! Wir sind seiner Denk- und Empfindungsweise vollkommen entfremdet, trotz aller Bestrebungen, dieselbe gewaltsam der Gegenwart aufzudrängen. Seine reiche Innerlichkeit scheint zwar einem frischen, dichterischen Quell auszuströmen; aber sie war zu sehr kritiklose Empfindung, um nicht auf der anderen Seite ebenso äußerlich zu werden. Die Kreuzzüge z. B. hatten bei aller fanatischen Begeisterung doch die sehr äußerliche Tendenz, das Grab Christi zu erobern, als wenn der begrabene Christus welthistorischer wäre, als der für die Erde auferstandene, als wenn die Bedeutung seiner Religion sich an die zufällige Stätte seines Werkes knüpfte! Tasso's „befreites Jerusalem" läßt uns daher heutzutage trotz seiner dichterischen Schönheiten kalt. Ebenso hatte das Ritterthum zwar sehr erhabene Grundsätze, aber eine äußerliche faustrechtliche Praxis. Nachdem es Ariost phantastisch, Cervantes ironisch aufgelöst, nachdem wir einen Orlando und Don Quixote besitzen: kann uns die ernstgemeinte Auferweckung der alten Eisenmänner, die Beseelung der alten Schienen und Brustharnische, wie es Babo auf der Bühne, Fouqué und Redwitz in der Lyrik und Epik, Spieß, Cramer u. A. im Roman versucht, keine Theilnahme mehr abgewinnen, und selbst der wackere Götz interessirt uns nur durch das aufgehende Licht der neuen Zeit, das sich auf seinem Harnisch bricht! Auch die „mondbeglänzte Zaubernacht der Romantik" mit ihren Feeen, Zauberern, Nixen, Rittern, Gnomen, Kobolden, Engeln, wie sie Ludwig Tieck im „Octavian" und der „Genovefa" heraufbeschworen oder Brentano in der „Gründung von Prag," hat trotz aller träumerischen und glänzenden Beleuchtung dem hellen Tage der Gegenwart nicht zu imponiren vermocht. Der großartige Kampf zwischen Kaiser und Papst, Staat und Kirche bietet

zwar einen welthistorischen Conflict, eine glänzende Staffage; aber im kaiserlosen Deutschland von heute sind keine warmen Sympathieen mehr für jene gewaltigen geschichtlichen Erinnerungen vorhanden, welche sich an das Kaiserthum der Hohenstaufen knüpfen! Der im Kyffhäuser schlummernde Barbarossa ist von ihnen allen ganz allein volksthümlich geblieben; aber die Dramatiker, die ihn zu einem Rundgang über die deutschen Bühnen aufweckten, Grabbe und Raupach, haben sich überzeugt, daß er außerhalb des Kyffhäuser's keine durchschlagende, volksthümliche Bedeutung besitzt. Die besten für die moderne Poesie geeigneten Stoffe bietet noch das Städteleben des Mittelalters in seiner Entwickelung, weil es die meisten Perspectiven in die Zukunft gewährt. Handelsrepubliken wie Venedig und Genua, besonders die erstere mit ihrer geheimnißvollen Verfassung, ihrem kühnen, abenteuerlichen Sinne, ihrem Völkerverkehr mit dem Orient, tragen eine über den engen Geist des Mittelalters hinausreichende Poesie in sich.

Erst mit der Reformation beginnt eine geschichtliche Stoffwelt, welche in den Bedingungen der Kultur, in den Bewegungen der Ideeen unmittelbar auf die Sympathieen der Gegenwart rechnen kann. Hier gewinnt die Poesie erst den rechten Boden unter ihren Füßen; es sind die heutigen Zustände in ihren Anfängen, in ihrem Werden und Wachsen — die staatlichen Einrichtungen, die Heeresorganisation, die ganze Welt des Protestantismus, welcher die freie, geistige Bewegung förderte, die Zurechnungsfähigkeit und damit die Entwickelung der einzelnen Charaktere tiefer begründet und jene höheren Conflicte der Principien schafft, welche die Poesie mit reichem Gedankeninhalt befruchten. Helden wie Gustav Adolph, Wallenstein, Karl XII., Peter der Große, Friedrich der Große, Napoleon, Zieten, wie die Reformation, die Revolution, ja selbst die Rokoko-Zeit mit ihren äußerlichen Schnörkeln, aber dem inneren Sublimat ihrer auflösenden Freigeisterei kommen dem modernen Dichter entgegen. Selbst nahegelegne Stoffe aus den Kriegen mit Napoleon, den Befreiungskriegen, setzen der Poesie kein inneres Hinderniß entgegen. Sonst hätte Aeschylos nicht seine „Perser," Shakespeare nicht seinen Heinrich VIII. dichten können! Im Gegentheil, der Stoff ist der dankbarste, der vom historischen Pathos der Gegenwart durchdrungen ist! Die Zeitnähe erhöht das Interesse und kann nur die dichterische Erfindung, aber auch

nicht im Wesentlichen, beschränken! Denn nur das Miterlebte giebt ein so bestimmtes Bild, daß der Dichter Nichts fortzunehmen, Nichts hinzuzusetzen vermag, mag dies Bild nun in seiner schaffenden Phantasie oder in der aufnehmenden feststehn! Alles dagegen, was durch Berichte der Zeitgenossen uns zu Ohren kommt, wird bereits frei von unserer Phantasie gestaltet — und es ist ihr ganz gleichgültig, ob sie nach den Beschreibungen die Schlacht von Pharsalus oder die Schlacht von Waterloo, die Belagerung von Sagunt oder von Sebastopol auszumalen hat. Daß naheliegende historische Stoffe bei einer dramatischen Behandlung auf äußere Hindernisse stoßen, geht weder die Poesie noch die Poetik an. Das sociale Leben der Gegenwart ist die letzte Frucht der historischen Entwickelung und bietet eine Fülle geistiger Stoffe, besonders für den Roman und das Lustspiel. Hier schöpfen die neuern französischen Romanschriftsteller, hier Dickens und Thackeray, hier Gutzkow, Freytag, Hackländer. Hier findet die psychologische Analyse, der moderne Humor, die Begeisterung für Reformen, der Scharfsinn, der stets neuauftauchende Probleme der Kultur dichterisch zu lösen versucht, eine ergiebige Ernte. Auf der anderen Seite gehört eine große dichterische Kraft dazu, die Sprödigkeit einer breiten, oft mechanischen Kulturprosa mit den verwickelten Verhältnissen der Gesellschaft zu überwinden, und es liegt die Versuchung nahe, rohe und unverarbeitete Verstandeselemente mit in die dichterische Schöpfung aufzunehmen. Hier bleibt Jean Paul ein großes Muster; denn in letzter Instanz triumphirt nur der Humor einer großen Seele, die Alles mit ihrem eigenen Hauch durchdringt, über die verstandesmäßige Prosa moderner Zustände.

Wie verhält es sich nun mit der Welt des Wunderbaren, einer Stoffwelt, die so recht nur der Phantasie angehört? Ist nicht hier ihre unbeschränkte Heimath zu suchen, indem sie, von allem ursächlichen Zusammenhang unabhängig, ganz frei mit dem selbsterzeugten Stoffe schaltet? Scheint dagegen in unserer Zeit, wo die Naturwissenschaften jeden Winkel der Welt mit ihrer Fackel durchleuchten, noch ein anderes Wunder möglich, als das ewige der Natur und des Geistes? In der That, die Göttermaschinerie des Epos würde sich in unserer Zeit in keiner Weise anwenden lassen, obgleich sich noch Schiller mit dem Gedanken trug, eine moderne Form für dieselbe zu erfinden. Etwas anderes sind

Homer's naive Olympier und die Riesengestalten der Edda, etwas Anderes die allegorischen Wunder der Henriade und Tasso's langweilige Teufel. Diese Art von Wunder entspringt nicht einer freischaffenden Phantasie, sondern einem nüchternen Verstande, der sich abmüht, einer abgelebten Regel zu gehorchen und eine veraltete Tradition zu beseelen. Tasso läßt den Teufel mit Hörnern erscheinen, gegen welche alle Berge und Felsen nur kleine Hügel sind; er läßt den Schutzengel Raimund's aus der himmlischen Rüstkammer einen diamant'nen Schild von solcher Breite holen, daß er vom Kaukasus bis an den Atlas alle Länder und Meere bedeckt. Milton läßt seinen Satan die ersten Karthaunen erfinden, dagegen seine Engel, und zwar vor Erschaffung der Welt, ganze Gebirge entwurzeln und den Teufeln an den Kopf werfen. Diese ernstgemeinte Erhabenheit des Wunderbaren schlägt unmittelbar in's Lächerliche um. Anders das freie Spiel der Phantasie bei Ovid und Arioſt, in Shakespeare's „Sturm" und „Sommernachtstraum," in der Märchenwelt des Phantasus! Hier ist Alles in den Aether der „mondbeglänzten Zaubernacht" getaucht; hier gilt die Logik des Traums und seiner freischwebenden Arabesken! Diese Herrschaft des Märchenhaften ist berechtigt innerhalb ihrer Grenzen! Nur darf sie nie in das Abgeschmackte übergehn, am wenigsten aber sich für den Kern und das Wesen aller Poesie ausgeben! Das war der Irrwahn der Romantik, an dem ihre Talente gescheitert sind! Der Duft der blauen Blume des Novalis hatte sie berauscht, und in ihrer Traumestrunkenheit sahn sie nicht die Schönheit der Welt am hellen Tage der Geschichte! Dennoch sind ihre Märchenwunder dichterischer, als die biblischen Schatten, die Klopstock mit der erhabenen Monotonie seines messianischen Schwunges heraufbeschwört. Eine andere Domaine des Wunderbaren, außer dem Märchen, bleibt die formlose Gedankendichtung, von Dante's „divina commedia" bis zu Goethe's „Faust," weil hier der Dichter nach Gestalten greift, die seine Idee versinnlichen, und die Mächte der Natur und des Geistes mit Fleisch und Blut bekleidet. Durch geistvolle innere Lebendigkeit wird hier die Klippe der todten Allegorie vermieden. Auf der andern Seite bildet das volksthümliche Geisterwesen einen nothwendigen Gegensatz gegen die Vertiefung in metaphysische Probleme. Die Hexenküche, die Walpurgisnacht zerstreuen uns durch ihre frische, handgreifliche Lebendigkeit, lassen das

geistige Streben des Titanen Faust mit seiner Innerlichkeit nicht bis zur Ermüdung vorwalten und stehn doch in gedanklichem Zusammenhange mit ihm. Ebenso ist der Erdgeist eine echt dichterische Personification, wie die Naturgeister in Byron's „Manfred," während die philologischen Gespenster und die nüchternen allegorischen Gestalten im zweiten Theil des „Faust" unlebendige Versuche einer ermatteten Phantasie sind, gelehrte Noten oder abstracte Begriffe dichterisch anschaulich zu machen. Solche dämonische Gestalten, wie Mephistopheles und Ahasver, Träger einer Idee, haben wahrhaft dichterisches Leben und werden einer Gedankendichtung, die sich mit den höchsten Fragen des Menschengeistes beschäftigt, nimmer entbehrlich werden.

Das echte Wunder kann der Dichter der Neuzeit nur in die Seele verlegen, in deren Stimmungen noch die Gespensterwelt ein vergängliches Leben führt. An das Gespenst glauben wir nicht; wohl aber an die Stimmung, welche Gespenster sieht, an die Erregung der Seele, die Schauer der Nerven. Wer das Gespenst malen will, der verscheucht es. Altschottische Balladen, Goethe's Erlkönig sind Mustergedichte solcher Stimmungen, in denen schattenhaft das Grauenvolle der Seele nahe tritt, Shakespeare hat im „Macbeth," „Hamlet," „Julius Cäsar" die innere Erregung seiner Helden theatralisch versinnlicht und läßt den Zuschauer zugleich mit seinen Helden die Geistergebilde sehen, die ihre Seelen bestürmen! Er geht indeß darin äußerlich zu Werke und läßt den Geist von Hamlet's Vater nicht blos dem Dänenprinzen selbst, sondern auch den Schildwachen und Hamlet's Freunden erscheinen, so daß er aufhört, ein psychologisches Gespenst zu sein, und ein handgreifliches wird. Der richtige Instinct wird die Dichter der Neuzeit abhalten, hierin dem Vorbilde des Britten zu folgen; denn mit dem Geisterglauben verschwindet alle Nöthigung zu dieser Art dramatischer Seelenmalerei. Echt modern ist dagegen die humoristische Auflösung der Gespensterfurcht, wie sie uns Byron im „Don Juan" vorführt, der anstatt des gefürchteten Geistes zuletzt den Leben athmenden Leib der Lady Fitzfulk umarmt. Die Taschenspielerei des neuen Magierthums, der alten und neuen Cagliostro's, welche zur Zeit unserer Klassiker so en vogue war, daß Goethe nicht blos im „Großkophta," sondern auch im „Wilhelm Meister," Schiller im „Geisterseher," Jean Paul in meh-

reren Romanen dieſer raffinirten Romantik Rechnung trug, wird noch gegenwärtig häufig zu romanhaften Ueberraſchungen angewendet. Doch ſchon unſere großen Dichter ſahen ſich genöthigt, dem effectvollen Wunder die nüchterne Aufklärung folgen zu laſſen, die in ihrer äußerlichen Weiſe an die rationaliſtiſchen Auslegungen der Bibelwunder erinnerte. Auch hier gilt unſer Satz: das Wunder hat für den modernen Dichter nur eine pſychologiſche Bedeutung! Wozu noch eine poetiſche Geiſterklopferei, da die Welt der Seele und des Geiſtes der Wunder genug hat, zu denen dem Dichter vor allen andern Sterblichen der Schlüſſel verliehen iſt?

Zweiter Abſchnitt.

Die productive Phantaſie.

Die unerſchöpfliche Stoffwelt, deren Reichthum wir im vorigen Abſchnitt angedeutet, iſt das große Reſervoir, aus welchem der menſchlichen *Einbildungskraft* Bilder und Erinnerungen zuſtrömen. In der Einbildungskraft ſpiegelt ſich indeß das Naturſchöne mit ſeiner ganzen trüben Zufälligkeit, in ſtoffartiger Weiſe — ſie iſt die menſchliche Seele als Erinnerung der Welt. Deshalb würde das Naturſchöne vergeblich der Wiedergeburt zum Ideal harren, wenn die Einbildungskraft das einzige äſthetiſche Organ des Menſchen wäre. Doch hier tritt eine höhere Kraft der Seele ein, die *Phantaſie* als die Kraft der *reinen Anſchauung*, welche in höherer Potenz zur Kraft der *künſtleriſchen Geſtaltung* wird. Wohl ſchöpft ſie mit der Einbildungskraft aus dem Quelle der äußern Welt, aber ſie ſchöpft auch aus dem Reiche der Ideen, die ſie in dieſe Welt hineinſchaut. Die Einbildungskraft *träumt*; die Phantaſie *dichtet*. Auch die Einbildungskraft ſchiebt die Farben und Formen der Welt zu kaleidoſkopiſchen Bildern zuſammen und aneinander; aber ihr Spiel iſt ein zufälliges und ihr Gebilde ungeläutert, ein Zuſammenſetzſpiel mit gegebenen Steinen, mit ausgeſchnittenen Theilen. Erſt die Phantaſie bringt zu dieſen Erinnerungen der äußern Welt die platoniſchen Erinnerungen aus der Welt der Ideen hinzu, durch welche ſie fähig wird, jene zu läutern und zu geſtalten. Die Phantaſie ſchaut

nicht blos die Dinge, ſie ſchaut das Schöne! Und ſie ſchafft es, indem ſie es ſchaut. Der dichteriſche Schöpfungsproceß iſt ein Act der Phantaſie! Was an ihm geheimnißvoll erſcheint, das beruht auf dem eigenthümlichen Weſen des Schönen, wie es ſich in der Welt der Seele ſpiegelt. Das Schöne tritt fertig als Object, mit der Unmittelbarkeit des ſinnlichen Dinges vor uns hin; es berührt uns mit dem ganzen friſchen Reize der Natur und iſt doch ungetrübte Idee zugleich! Dieſer friſche Reiz der Natur, dieſer Zauber des Unmittelbaren und Urſprünglichen begleitet auch die ſchaffende Phantaſie und zeigt ſich hier ſowohl als natürliche Begabung, als eine dem Einzelnen gewährte Gunſt, wie auch als begeiſterte Eingebung, der eine unſichtbare Macht in die Feder zu dictiren ſcheint!

Um das dichteriſche Schaffen zu begreifen, kehren wir noch einmal zur träumenden Einbildungskraft zurück. Der Traum iſt ein Gedicht der Ganglien, an welchem das Gehirn nur wenig mitarbeitet. Was ihn als Gedicht erſcheinen läßt, das iſt nicht die willkürliche Verknüpfung der Bilder; ſondern das vollkommene Aufgehn des Träumenden in ſeiner geträumten Welt. Die Perſonen, die der Traum hinzaubert, haben Fleiſch und Blut, Form und Farbe und fallen nicht aus der Rolle. Nur ſelten unterbricht der Träumende, wie ein reflectirender Dichter, die objective Welt, die er ſchafft, und in welche er ſich mit allen ſeinen Sinnen, ſeinem Empfinden und Denken, ſeinem vollſten Glauben verſenkt. Es träumt z. B. Jemand von der Angſt vor einem Examen und während deſſelben, das er ſchon längſt gemacht hat. Mitten in dieſe zagend empfundene Angſt ſchleicht ſich leiſe ausdämmernd der Gedanke: aber wie iſt es möglich, daß du dies Examen noch einmal machen mußt, du haſt es ja ſchon gemacht — ein Gedanke, mit welchem das bewußte Gehirn die Dichtverſuche der Ganglien corrigirt und ihnen den Vorwurf der Verletzung der hiſtoriſchen Treue macht; aber die dichtenden Ganglien laſſen ſich durch dieſe ſubjective Reflexion nicht unterbrechen, das Gehirn mit ſeinen ſchüchternen Einwürfen verharrt in ſeiner dienenden Stellung; jene fahren fort, über den Delinquenten den ganzen Angſtſchweiß einer mit folternder Genauigkeit ausgeführten Prüfung zu verhängen. So groß iſt die Objectivität des Traums, daß er in dieſer Hinſicht dem Dichter zum Muſter dienen könnte. Dagegen iſt der Traum nachläſſig bis

zum Abgeſchmackten in der Motivirung; er ſpringt hin und her, verſchiebt die Decorationen auf's Wunderbarſte und löſt die Welt in dissolving views auf. Oft treibt er's ſo bunt, daß das kritiſche Gehirn es nicht aushalten kann und darüber erwacht. Von ſittlichen oder äſthetiſchen Rückſichten iſt bei den dichtenden Ganglien nicht die Rede; das Gräßliche, Scheußliche, Beſtialiſche drängt ſich oft in den Vordergrund. Die Ganglien ſind hypergenial. Es iſt höchſt charakteriſtiſch, daß die romantiſche Schule den Traum zum Kanon der Dichtkunſt machte. In der That ſind viele ihrer Productionen mehr mit den Ganglien, als mit dem Gehirn gedichtet. Von dieſer roheren Bildergeſellung der Einbildungskraft mögen wir lernen, wie die productive Phantaſie ſchafft! Zunächſt gehört zur freien Production das Bewußtſein, das dem Traume fehlt — ſie weiß, daß das Bild, das ſie ſchafft, ein Bild und ihre Schöpfung iſt! Dann verknüpft der Traum die Bilder willkürlich, nachdem er ſie zufällig aufgegriffen — die dichtende Phantaſie verbannt den Zufall, der die Schönheit trübt. Sie ordnet das reiche Spiel der Vorſtellungen, dem der Traum ſich blindlings hingiebt, zu harmoniſcher Verſchlingung. Seiner Unbeſonnenheit ſetzt ſie Beſonnenheit entgegen, und wenn ihre Inſpiration auch dieſelbe Naturwurzel haben mag, wie die Eingebungen der Träume, ſo iſt doch die dichteriſche Begeiſterung eine edle Tochter der Idee, während die Anregungen des Traumes nur aus einem Syſtem der Nerven hervorgehen, das auch einmal, ſo gut es gehen will, während das Gehirn ſchlummert, den Herrn ſpielt! Beſonnenheit und Begeiſterung ſind nun in der That die beiden Factoren der dichtenden Phantaſie, deren Product das Dichtwerk iſt.

Die Begeiſterung iſt jener Enthuſiasmus für das Schöne, der, verſtärkt durch die Gluth momentaner Hingebung, ſchöpferiſche Kraft gewinnt. Doch ſie kommt, wie eine Schickung, wie eine Gunſt über den Schaffenden (pati deum); ihn treibt eine Gewalt mit willkommener Nöthigung, der er ſelbſt mit ſüßer Rührung gehorcht! Dieſe Gewalt iſt aber nicht, was ſie ſcheint, nichts Fremdes, Deſpotiſches; es iſt die Fülle der eigenen Kraft, die zur Geſtaltung drängt, das Räthſel des eigenen Weſens, das ſich löſen möchte! Es iſt die Schönheit ſelbſt, die an die Pforten der Künſtlerſeele klopft und um das Leben bittet, das nur ſie ihr gewähren kann, und gerade ihr Durchgang durch das feurig erregte

Gemüth ist von jenen erhabenen Schauern begleitet, welche die dichterische Begeisterung charakterisiren. Wo sie den Dichter verläßt, da hört er auf, ein Dichter zu sein! Wer nicht das Gefühl gehabt, als ob ihm in die Feder dictirt werde; wer die Worte *sucht* und nicht *findet*, nicht im Glück über den Fund, wie getragen von unsichtbaren Schwingen, zu einem neuen weiter eilt; wer sich am Rhythmus und am Reim, wie an unwillkommenen Hemmungen, abarbeitet, statt daß ihm der geregelte Gang zum Flügel wird und der Reim zum Schlüssel, der ihm ungeahnte Gedanken zauberisch erschließt: der darf nicht mitsprechen, wo von dichterischer Begeisterung die Rede ist, dem läßt sich nicht klar machen, was doch nur mit der persönlichen Begabung, mit einer Begünstigung der Natur zusammenhängt! Doch die Begeisterung ist nicht nur blos der zündende Blitz des Augenblickes; sie muß sich zur latenten Wärme condensiren, welche eine lange Arbeit des Schaffens mit treuer Hingabe beseelt. Die begeisterten Anläufe genügen nicht; wie die Begeisterung überhaupt allein nimmer unsterbliche Werke schafft. Das sehen wir an den Sturm- und Drangepochen großer Dichter, die bei diesen, wie bei Schiller und Goethe, vorüberrauschende Ouverturen waren, bei anderen, wie bei Lenz, Klinger, Grabbe, so lange dauerten, wie ihr Dichten und Leben! Hier ist ungeregelter, maaßloser Schwung; die Begeisterung hat keinen rechten Inhalt; sie gleicht oft dem Sturme, der dürre Blätter in die Lüfte wirbelt. Ihr ganzes Schaffen ist vulcanische Eruption — Spalten, Risse; Befruchtendes, aber als glühende Lava; Blitze, aber aus Aschenwolken! Es fehlt die Besonnenheit! Schon der klardenkende Horaz hat diese wüste Genialität gegeißelt: „Weil Demokrit das Genie höher stellt, als die mühsame Kunst, und die besonnenen Dichter vom Helikon ausschließt, so läßt ein großer Theil von Dichtern Nägel und Haare wachsen, sucht Einöden und meidet die Bäder. Ja gewiß wird derjenige Dichterruhm ernten, der seinen Kopf, den drei Nießwurzinseln nicht heilen konnten, niemals der Scheere unterwirft;" und Goethe sagt:

Vergebens werden ungebund'ne Geister
Nach der Vollendung reiner Höhe streben!

Die Begeisterung, die Manie, welche nach Plato's „Phädrus" der Dichter mit dem Weissager, dem Geisterbeschwörer und dem Verliebten gemein hat, wird, bei ungebundener Alleinherrschaft, wohl Dämonisches

und Leidenſchaftliches, aber nicht das Schöne hervorrufen! Wohl aber muß die Dichtung des Nüchternen ſtets vor der Dichtung des Begeiſterten verſchwinden, und Plato hat die hohe Bedeutung der „geſunden Manie," des begeiſterten Heraustretens aus dem gewohnten Gleiſe, nach Gebühr gewürdigt. In ſeinem „Jon" läßt er den Sokrates ſagen: „Alle wahren Epiker, wie alle wahren Lyriker, bringen nicht durch Kunſt, nur durch Begeiſterung alle die ſchönen Gedichte hervor. Und wie die korybantiſchen Tänzer nicht in bewußtem Zuſtande tanzen, ſo dichten auch die Lyriker ihre ſchönen Lieder nicht bewußt, ſondern ſind toll, wenn ſie in Ton und Tact hineingerathen. Und wie die Bacchantinnen in ihrem Rauſch aus Bächen Milch und Honig ſchöpfen, aber nicht, wenn ſie bewußt ſind: ſo thut auch der Geiſt der Lyriker das, was ſie ſelbſt ſagen: denn ſie verſichern uns ja, daß ſie von Honigbächen aus Gärten und Auen der Muſen ihre Lieder, umherfliegend gleich den Bienen, pflücken und uns darbringen. Und ſie haben Recht: denn der Dichter iſt ein leichtgeflügeltes, geweihtes Weſen und nicht eher zum Dichten fähig, als bis er begeiſtert, unbewußt und von Sinnen iſt."

Wenn der göttliche Plato den Hauptnachdruck auf die Begeiſterung legt: ſo ſtellt ſchon der ſchärfere Ariſtoteles ihr die Beſonnenheit als gleichberechtigt zur Seite, indem er die Gabe der Dichtkunſt ebenſo dem Feinfühligen, Geiſtreichen*), wie dem Begeiſterten zuſpricht. Die Wahrheit iſt, daß die Beſonnenheit nur im Bunde mit der Begeiſterung das Vollendete ſchafft. Sie iſt die das Schaffen begleitende Kritik, welche aber bei dem Genie nicht äußerlich nebenhergeht, ſondern in ſeiner dichteriſchen Anſchauung von Hauſe aus mitgeſetzt iſt. Wenigſtens wird der begeiſterte Wurf des Großen und Ganzen aus den Händen des Genies mit jener inneren Wahrheit und Folgerichtigkeit gelingen, welche die nachfolgende Kritik nur anerkennen kann. Daß aber dieſe Beſonnenheit in der Durcharbeitung des Einzelnen, der Verbeſſerung des Gefüges, der Feile der Form eine große Rolle ſpielt, iſt gewiß nicht in Zweifel zu ziehen. Nur muß man auch hier nicht an eine iſolirte Verſtandesthätigkeit denken. Die Kritik kann z. B. ein dichteriſches Wort beſeitigen, das ihr matt, nicht geeignet, nicht ſchlagend genug erſcheint; ſie kann das richtige ſuchen,

*) Poet. 17 εὐφυεῖς.

aber finden wird sie es nur durch einen neuen Act der Inspiration. So ist es von Byron bekannt, daß er viele Adjectiva verwarf und ausstrich, ehe er das rechte stimmungsvolle fand, das in den Charakter des Gedichtes paßte und seinen Zauber erhöhte. Hier erlöste die prüfende Besonnenheit den Genius von vorübersliehenden Verdunkelungen und gab ihm seinen ursprünglichen Glanz wieder. Dichter, in denen die Feinfühligkeit und Geistreichigkeit vorwiegt, wie Pope, Boileau, Lessing, Immermann, Gutzkow, welche nach Lessing's scharfer Beobachtung Alles in sich durch ein Röhrenwerk in die Höhe pumpen, fehlt zwar die Begeisterung nicht, denn sonst würden sie überhaupt nicht Dichter zu nennen sein; aber die Besonnenheit geht ihr voraus. Bei ihnen schafft den Wurf des Ganzen die Kritik; die begeisterte Wärme durchdringt nur das Einzelne. Mit seinem Spürsinn, nicht aus innerer Nöthigung, wird der Stoff ergriffen, gegliedert, gestaltet; leichte Auffassung, scharfer Blick, beziehungsreicher Witz ersetzen hier die Schwungkraft des Enthusiasten; aber das Kunstwerk wird mehr zusammengesetzt, als erschaffen, es fehlt ihm die organische Einheit; es wird ein Mechanismus, an dem sich viel schieben, rücken, zusetzen läßt, dem man aber mit dem Räderwerk die Seele aus dem Leibe nimmt. Die Fehlgriffe Lessing's bei der Wahl seiner Stoffe, der einen „Nathan" in die Zeit der Kreuzzüge und eine römische Virginia an einen deutschen Fürstenhof versetzt, zeigen zur Genüge, wie der Scharfsinn in seinen Combinationen irren kann, wo die Begeisterung nimmer fehlgreifen würde! Man vergleiche nur Immermann's „Münchhausen" mit einem Roman von Jean Paul — und man wird augenblicklich den Unterschied zwischen dem Humor der Besonnenheit und dem der Begeisterung erkennen! Dort eine Erfindung von mühseliger Absichtlichkeit, von geistreichen Bezügen — hier Alles frisch, frei, voll aus der Seele strömend! Der moderne αὐφυής des Aristoteles, und zwar κατ' ἐξοχήν, ist Karl Gutzkow — er bringt es zu einer Bedeutung, welche den Enthusiasten den Rang streitig macht! Er hat Geist, Wärme, Leben — aber doch fehlt ihm die μανία Plato's, der ursprüngliche Dithyrambus der Seele, der alle Schöpfungen durchklingt! Darum ist er oft unglücklich in seinen Combinationen, in seinen Griffen; denn bei der Besonnenheit kann man nur von Griffen sprechen, nicht vom Wurf, der nur der Begeisterung zukommt. Das Feuer der Besonnenheit wird nur durch lange Reibung

hervorgerufen, das der Begeiſterung blitzt mit einem Schlag empor. Die Phantaſie, die Geburtsſtätte der Dichtung, iſt zuerſt jene Stätte der Empfängniß, wo ſich die Idee des Schönen und das vom Dichter ergriffene Object begegnen. Nach Goethe's Anſicht, daß jedes Gedicht ein Gelegenheitsgedicht ſei, ſcheint das Ergreifen des Stoffes dem Zufall anheimgegeben. Dies iſt dahin zu beſchränken, daß die Veranlaſſung, welche dem Dichter den Stoff zuführt, eine zufällige ſein kann; aber daß er gerade dieſen Stoff ergreift, iſt kein Zufall mehr, ſondern die innere Nöthigung ſeines Genius. Eine Novelle, eine Chronik, ein Erlebniß mag dem Dichter den Stoff zuführen, ja ſelbſt die äußerlichſte Beſtellung hat ihr gutes Recht, wenn der beſtellte Stoff nur der Art iſt, daß er die Begeiſterung des Genius zu wecken vermag! Und zwar gilt hier die perſönliche Beſtimmtheit des Dichters, ſein charakteriſtiſches Gepräge. Shakespeare, der Meiſter großer Seelengemälde, fühlte ſich durch jene Novellen angezogen, in denen, wie in „Romeo und Julie," „Othello," „Hamlet," die Chronik menſchlicher Leidenſchaft enthalten war. Aus dem Knäuel der Novelle entwickelte er jene dramatiſchen Fäden, die bis in die tiefſten Labyrinthe der Menſchenſeele hineinreichen. Es iſt kaum anzunehmen, daß dieſe Stoffe ſympathiſch, Leben zündend auf Schiller gewirkt hätten, deſſen energiſche, nach der hiſtoriſchen That hin geſpannte Natur durch die großen Helden und Staatsmänner der Geſchichte enthuſiaſtiſch angeregt wurde! Die Wahl des Stoffes iſt daher ſchon immer eine That der Begeiſterung, eine innere Nothwendigkeit! Wohl kann derſelbe Stoff auch entgegengeſetzte Dichternaturen entzünden, wenn er nur eine Saite derſelben in Schwingung ſetzt. Auch Goethe hätte einen „Tell" ſchreiben können und trug ſich mit dieſem Stoffe, ſowie er einen „Egmont" und „Götz" geſchrieben. Doch ihn hätte nur das Charakterbild intereſſirt, er hätte dem leichtblütigen Niederländer, dem treuherzigen deutſchen Ritter das Schweizer Naturkind geſellt, und in der Ausführung wäre gewiß viel Genrebildliches, viel „Jery und Bätely" mituntergelaufen.

Hat die Dichterphantaſie nun ihren Stoff erfaßt: ſo beginnt ſie mit ſeiner Läuterung und Erhebung. Das Zufällige ſcheidet ſie aus und giebt ihm Schwingen der Seele. Sie ſucht der Geſtalt die ſchöne Mitte des Menſchlichen zu retten, hält ſie allgemein genug, daß Jeder mit ihr

denken und empfinden kann, und doch auch wieder individuell genug, daß ihr Denken und Empfinden das scharfe Gepräge eines bestimmten Charakters trägt. Vor der dichtenden Phantasie schwebt stets ein ganzer Zug von Gestalten und Bildern — je reicher sie ist, desto größer die Fülle der Vorstellungen, die über ihre Schwelle tritt! In dieser Beziehung ist alles Dichten ein rasches und glückliches Wählen, nicht der Kritik, sondern der Begeisterung! Von allen diesen Bildern kann nur eins das berufene sein, die Idee zu tragen — der Genius winkt — und wie Eisen an den Magnet schießt es zu schönem Bund an den Gedanken, während die andere dunkle Schaar wieder zum Orkus, in die Nacht der Seele hinabsinkt.

Die dichterische Phantasie, als Begabung des Einzelnen, hat nun ihre bestimmten Grade, nach denen man die Dichtergrößen zu messen pflegt. Die künstlerische Begabung überhaupt ist der Instinct des Schönen! Dieser Instinct ist als passiver weit verbreitet, die allgemeine Empfänglichkeit, ohne welche dem Künstler das Publikum fehlen würde. Der Sinn für das Schöne kann einen hohen Grad erreichen, ohne aus der Passivität herauszugehn. In der That giebt es dichterische Naturen, in denen ein großer Genius schlummert, ohne je zu erwachen! Wir glauben zwar nicht, daß Raphael ein großer Maler gewesen, auch wenn er ohne Hände geboren worden — aber er hätte auch so in seiner Phantasie die sixtinische Madonna angeschaut! Es kann Menschen geben mit der Phantasie, mit dem Weltblick eines Shakespeare — aber ihnen ist nicht die Zunge gelöst, sie tragen diese dichterische camera obscura der Welt schweigend herum! Es sind die großen, stummen Poeten, die in keine Poetik gehören! Vielleicht versuchen sie zu dichten — aber ihr Sprechen ist nur ein Stottern, und sie bringen die Gedanken, die hell vor ihrer Seele stehen, nur in zerhackten Wörtern zu Tage. Sie stehen noch jenseits der Grenzen der Dichtkunst; denn diese beginnt erst da, wo es ein Gott dem Menschen gab, zu sagen, was er leide. Mit diesem „Sagen" wird der Instinct des Schönen *activ* — wir treten in den hellen Tag der *dichterischen Begabung*.

Man unterscheidet die dichterische Begabung als *Talent* und *Genie*. Talent ist Formgewandtheit, Sicherheit und Geläufigkeit des Denkens, Empfindens und Gestaltens, aber mit unbewußter Anlehnung an irgend

ein Gegebenes — Genie iſt die erhabene Sicherheit einer großen Natur, welche, um mit Kant zu ſprechen, der Kunſt die Regel giebt und aus dem friſchen Born ihrer Originalität ſchöpft. Das Talent iſt glänzend und blendend im Einzelnen, das Genie durchgreifend und bewältigend im Ganzen. Das Talent iſt in vielen Sätteln gerecht, das Genie vielleicht nur in Einem, aber in dieſem Einen einzig. Es iſt, wie Schelling ſagt, „ſtill, einfach, groß und nothwendig wie die Natur.“ Das Genie legt in Alles die urſprüngliche Kraft, Weihe und Fülle einer nur ihm eigenthümlichen Weltanſchauung; es iſt immer im Mittelpunkt der Welt und des geiſtigen Lebens. Das Talent verfolgt bald dieſe, bald jene Richtung; was ihm eigen ſcheint, iſt oft anempfunden und angeweht, oder wo es ihm wirklich angehört, da fehlt ihm die Tiefe; es bewegt ſich immer auf der Oberfläche der Welt! Das Genie hat das Organ für das Bedeutſame des Lebens; ihm iſt die Anſchauung der Ideeen angeboren; es ſieht das Ewige im Vergänglichen. Das Talent hat einzelne Lichtblicke, die es dem Genie nähern; aber im Ganzen iſt es in alle vergänglichen Intereſſen des menſchlichen Willens zu ſehr verwickelt, zu flüchtig, um den Spiegel des Alls immer rein zu halten. Ueber der Form verliert es oft den Gehalt! Die Form des Talentes kann dem Anſcheine nach glücklicher und glänzender ſein, als die des Genies — aber die Form des Genies trägt jenes Siegel höherer Nothwendigkeit, das ſich nicht beliebig von ſeiner Schöpfung löſen läßt. Wie meiſterhaft iſt die Form bei Platen, Geibel und andern Talenten — wie ſehr aber fehlt ihr jenes eigenthümliche Arom, das einen Schiller, Shakespeare oder Jean Paul kennzeichnet, jener unſagbare „geiſtige Duft,“ der uns gefangen nimmt mit eigenthümlicher Trunkenheit, uns das Gefühl giebt, wir leben in einer Welt, die nur einmal exiſtirt, in der Welt, die der Genius ſchuf! In der That haben dieſe Dichter einen ſtets auf das Große und Ganze der Welt und des Lebens gerichteten Sinn, und während die Werke des Talentes die mannichfachſten geiſtreichen Betrachtungen über menſchliche Verhältniſſe, über die Beziehungen des Lebens enthalten, die nach allen Seiten hin auf's Treffendſte bezeichnet werden, finden wir in den Werken des Genies einen aus dem ewigen Grund des Lebens hervorſprudelnden Gedankenquell! Ebenſo tief wie große Religionsſtifter und Denker faſſen jene Dichter das Leben auf, und wo die

Weisheit verstummt, darf die Schönheit noch reden und das Weltgeheimniß lösen! Vom Genie ist indeß die Genialität zu unterscheiden, die nur der unausgegohrene Drang des Genius ist! In allen Uebergangsepochen der Literatur wuchern die Genialitäten; was sie schaffen, sind Anläufe origineller Kraft, denen aber die große Durchbildung des Genius fehlt. Sie haben nicht die Sauberkeit, Gefälligkeit, nicht die schwunghafte Form des Talentes, ihnen fehlt sowohl der Fluß des Talentes, wie der Guß des Genies; es sind kometarische Naturen, umirrender Lichtdunst ohne sichere Bahn, vulkanisch zerklüftete Geister! Wohl hat auch das echte Genie etwas Vulkanisches; doch gleicht es darin der Sonne, deren Vulkane wir nicht sehen, wohl aber das Licht, das sie über so viele Welten ausströmen! Wir erinnern an Otway, an Lenz, an Grabbe, auch Heine und Byron stehn an der Schwelle des Genies, ohne sie ganz zu überschreiten! Hier fehlt nicht der Hauch, der Klang aus der Tiefe, der überraschende Blitz, der das Leben erhellt, aber es fehlt die große, stille Tiefe des Genius, in der die Welt sich spiegelt! Die Natur, die einen Shakespeare schaffen will, hält plötzlich inne im Schaffen und schafft nur einen Grabbe. Seine Dichtungen sind von demselben kosmischen Ursprung; aber es sind Meteorsteine und keine Welten! Hierher gehört auch die kokette Ironie der Romantiker, welche auf den Freibrief des Genies trotzen, ohne ihn zu besitzen! Heine dagegen hat das Auge des Genius; aber er *schielt* damit durch schlechte Gewöhnung, und nur selten sieht es uns an mit dem reinen und tiefen Blick. Die stille Naturkraft des Genius wird bei diesen Genialitäten trotzig, lärmend und herausfordernd; sie kehren das Herbe, Schroffe, Gigantische hervor, verachten die Form, die ihnen für ihren bedeutenden Inhalt ein Hinderniß scheint, und bringen so nur schöne Fragmente hervor! Diese Grabbestimmungen der productiven Phantasie lassen noch viele Gliederungen und Uebergänge zu, bis zu jenen Diminutivtalenten herab, welche an der Grenze des Dilettantismus stehn und irgend eine chinesische Erzählung mit geschickter Porzellanmalerei auf die Theetische der ästhetischen Cirkel stellen.

Die Dichternaturen, im Kreise ihrer Begeisterung lebend, können, wie es Goethe im „Tasso" geschildert, reizbar, launisch wechselnd in ihren Stimmungen sein! Wie das Gemälde der Phantasie innerlich ergreifen-

der iſt, als die Wirklichkeit: ſo iſt auch das Leben der Phantaſie von höherer Spannung, von größerer Aufregung begleitet! Dem Dichter iſt es das wahre Leben — ein höheres Gewebe der Maja, als die wirkliche Welt! Die großen Genien werden indeß immer im Leben harmlos, ſtill, unbefangen ſein, leicht zu täuſchen, weil ſie die kleinen Zwecke der Liſt zu durchſchauen verſchmähen, weil ihnen die Intereſſen des äußern Lebens werthloſer ſind! Ihre Sittlichkeit beſteht in der großen Güte, mit der ein Gemüth, das überall das Ewige ſchaut, die Welt umfängt! So waren Shakespeare, Jean Paul, Goethe! Klarer Sinn, friſche Empfänglichkeit für alles Große, Gute, Schöne, reger, doch vielleicht einſeitiger Wiſſenstrieb werden ſie auszeichnen! Was die Wendung zur wirklichen That betrifft, ſo iſt die Energie der Phantaſie nicht immer eine Energie des Willens, ja die Ueberreizung der erſteren kann die letztere lähmen. Horaz hat, trotz aller energiſchen Oden, in denen er den Unerſchrockenen preiſt, dem ſelbſt der Zuſammenſturz der Welt nicht die Faſſung raubt, in der Schlacht bei Philippi ſeinen Schild fortgeworfen, und Herwegh, der die Kreuze aus der Erde reißt und in Schwerter verwandelt, hat ſich im badiſchen Revolutionskriege, nach Abzug aller verleumderiſchen Zuthaten, mindeſtens nicht als Held gezeigt. Dieſen kann man einen Tyrtaeos, Camoëns, Körner und Andere gegenüberſtellen. Dante war ein energiſcher Staatsmann, Lamartine ein ſentimentaler — welch' ein Unterſchied iſt aber auch zwiſchen der divina commedia und den harmonies religieuses!

Ueber die Bildung und Erziehung des Dichters hat Vida in ſeiner „Poetik" eine Menge Lehren gegeben, die nur von der äußerlichen Pädagogik jener Zeit Zeugniß ablegen. In neueſter Zeit hat ſich dagegen oft die Anſicht hören laſſen, ein Poet müſſe alle Bücher beiſeite werfen und nur im Buche der Schöpfung, in Wald und Flur u. ſ. f. leſen, eine Anſicht, der wir ſo viele inhaltleere Reimereien verdanken, und die einen Theil der Modelyriker zu Pygmäen macht, gegenüber den erhabenen Geſtalten unſerer großen Klaſſiker! Gerade die geiſtige Befruchtung durch die vielſeitigſte wiſſenſchaftliche Bildung hat die volle Entfaltung jener reichen Genien hervorgerufen! Man denke nur an Schiller's philoſophiſche und hiſtoriſche Studien, an Goethe's Naturſtudien und univerſale Bildung, an Jean Paul's Polyhiſtorie, an Leſſing's und

Herder's vielseitige Kenntnisse — man vergleiche damit die damaligen und heutigen Matthisson's, Salis' und Hölty's, und man wird zugeben müssen, daß unsere großen Geister sich von den kleinen gerade durch die Tiefe und den Reichthum der Bildung unterscheiden! Alle jene Dichtergenien haben auch wissenschaftliche Werke hinterlassen; sie haben theoretisch und kritisch gewirkt, und es ist ganz consequent, wenn man ihre echten Nachtreter in den allseitig gebildeten Autoren, den Hebbel's und Gutzkow's, sucht und nicht in den Vertretern einer ephemeren Lyrik! Der Dichter soll auf der Höhe seiner Zeit stehen; deshalb muß ihm ihr ganzes geistiges Streben erschlossen sein! Das Leben ist seine äußere, die Kunst und Wissenschaft seine innere Bildungsschule, und nur die Ignoranz preist das ignorante Talent! Eine andere verkehrte Auffassung der dichterischen Begabung ist diejenige, welche in ihr einen Kainsstempel sieht und den Dichter „einsam mit flammender Stirne" durch die Mitwelt wandern läßt. Hiergegen muß man behaupten, daß die Einsamkeit des Genius keine unselige ist, und daß die Gabe der Dichtkunst als eine Gunst des Geschickes angesehen werden muß. Denn gerade der Weltblick des Genius hat jene Ruhe und Harmonie, welche zugleich die höchste Weisheit und das höchste Glück der Erde ist. Man wird diese Ansichten wenig modern finden, weil die „Zerrissenheit," das Unglück der Talente zu den Stichwörtern der modernen Schule gehört. Die Ironie der Romantiker hat sich in diese Koketterie mit dem Weltschmerz geflüchtet — und seit der englische Childe Harold seine von den Orgien Newsteadabbey's erschöpfte Seele in die Toga einer großartigen Weltmüdigkeit hüllte, seit der bleiche deutsche Poet der rue d'Amsterdam mit seiner Krankheit prahlte, lange vorher, ehe ihn die Hand des Schicksals auf ein schmerzliches Krankenlager warf, haben die jungdeutschen Autoren und selbst Dichter wie Freiligrath und Beck das Dogma vom „Fluche des Dichtertalents" an die Spitze ihres Credo's gestellt. Die Ideale dieser Richtung waren die Halbgenies, ein Günther, Lenz, Grabbe! In allen Gesellschaften bemühten sich die Poeten, jene verstörte Positur „des einsamen Schmerzes" und der erhabenen Weltmüdigkeit anzunehmen, welche für ein sicheres Kennzeichen ihrer hohen Begabung galt! Diese Zeit ist glücklicherweise vorüber! Die echte moderne Poesie wird sich in alle Dissonanzen des Lebens vertiefen, ohne ihre ewige Harmonie zu verlieren!

Und wenn auch der Optimismus eines Leopold Schefer und das vielgepriesene Glück dieses dichterischen Polykrates nach der andern Seite hin als extrem gelten muß: so steht sie doch der echten dichterischen Weltanschauung näher, als jene Verzweiflung der Ohnmacht und Blasirtheit. Doch wird man uns entgegnen, daß der Genius und der Wahnsinn sich keineswegs fern sind; man wird uns auf Hölderlin und Lenau verweisen, auf andere geniale Menschen, einen Rousseau und Alfieri, die in einzelnen Lebensmomenten dicht an der Grenze des Wahnsinns standen. In der That zeigen sich Dichternaturen oft unverständig in den Beziehungen des wirklichen Lebens; die Ungeduld über seine störenden Berührungen kann sich bis zur Leidenschaftlichkeit steigern; das an die Anschauung der Ideeen gewöhnte Auge verlernt leicht den Blick auf den Zusammenhang der endlichen Dinge. Schon Plato hat dies sehr schön ausgedrückt, indem er die irdische Welt mit einer Höhle von Schattenbildern vergleicht, in welcher sich ein Auge nicht zurechtfindet, das außerhalb der Höhle das Sonnenlicht und die wirklich seienden Dinge, die ewigen Ideeen geschaut. Er sagt, daß kein echter Dichter ohne einen gewissen Wahnsinn sei, und auch Aristoteles stimmt ihm hierin bei*). Die Dichter selbst bekennen, daß ihr Aug' „in schönem Wahnsinn rollt." In der That ergeht sich der Dichter, wie der Wahnsinnige, in einer Kette von Phantasiebildern, die ein selbstständiges, der äußern Wirklichkeit entlegenes Leben haben. Auch der Dichter wird von seinen Phantasiebildern hingerissen, wie der Wahnsinnige — aber bei jenem ist das Bewußtsein der freien Schöpfung lebendig, der wache über dem Spiele der Vorstellungen stehende Geist; dieser ist ganz in ihrem Taumel verloren und unterscheidet sich nicht mehr als Schöpfer von seinem Werke! Wo daher dies Band des Bewußtseins zerreißt: da kann leicht das Genie in Wahnsinn übergehen und seine glänzende Bildersprache im Reiche zusammenhangloser Einbildungen fortsetzen! Man wird die gestörte Harmonie reich begabter Geister bedauern, aber nie vergessen dürfen, daß die dichterische Manie von der des

*) Nach Seneca de tranq. animi 15, 16: nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae fuit. Vergl. auch hierüber die geistvollen Betrachtungen Schopenhauer's: Die Welt als Wille und Vorstellung. S. 274 u. flgde.

Tollhauses nur durch jene hohe, Alles durchdringende Besonnenheit gesondert ist, ohne welche sich freilich Shakespeare nicht von seinem Lear und seiner Ophelia unterscheiden würde!

Dritter Abschnitt.

Idealismus und Realismus.

Indem die productive Phantasie einen Stoff aus der dichterischen Stoffwelt herausgreift und gestaltet, schafft sie das Kunstwerk, die Dichtung. Ehe wir indeß seine Form und Gliederung näher betrachten, müssen wir noch die allgemeinen Principien dichterischer Behandlungsweise in's Auge fassen. Hier bieten sich uns zunächst die beiden großen Gegensätze des Styls dar, die aus der Weltanschauung des Dichters hervorgehen, und deren Kampf in der neuesten Literatur heftiger als je entbrannt ist — wir meinen den Idealismus und Realismus.

Der Realismus geht von der Nachahmung der Natur und der Wirklichkeit aus, der Idealismus von der Welt der Ideeen, vom Reiche des Geistes. Der einseitige Realismus schafft ein Kunstwerk, in welchem die geistlose Natur herrscht; der einseitige Idealismus eins, in welchem der naturlose Geist herrscht. Nur der Bund von Beiden kann das Schöne, die erscheinende Idee, in ein wahres Kunstwerk bannen, in welchem, je nach der Richtung der Zeit und der Begabung der Talente, wohl der eine oder der andere zu einem Uebergewicht kommen kann, ohne indeß die Harmonie aufzuheben. So herrscht z. B. bei Goethe der Realismus, bei Schiller der Idealismus vor, aber nicht bis zu einseitiger Störung; denn Goethe hat einen „Faust" geschrieben und Schiller „Wallenstein's Lager." In der neuesten Zeit ist indeß der Realismus die Parole der Kritik und die Losung des Tages geworden; er ist in einen ästhetischen Materialismus ausgeartet; man hat den Idealismus als Geisterseherei geächtet und sucht sich überhaupt vom „Geist" nach Art des Proktophantasmisten im „Faust" zu curiren, von dem Mephistopheles sagt:

Er wird sich gleich in eine Pfütze setzen,
Das ist die Art, wie er sich soulagirt,
Und wenn Blutegel sich an seinem Steiß ergetzen,
Ist er von Geistern und vom Geist curirt. —

Die Nachahmung des Wirklichen als eine bloße Wiederholung desselben kann das Kunstschöne nicht erzeugen. Zwar dürfen wir nicht vergessen, daß auch bei dieser bloßen Wiederholung ein Durchgang durch die Phantasie des Künstlers stattfindet, der das Wirkliche von einigen Schlacken säubert und einen, wenn auch schwachen Schimmer des Idealen darüber ausgießt. Doch ist dieser poetische Hauch nicht bedeutsamer, als was uns aus einem Tagebuch, einer Biographie, Memoiren anweht — nur Silber- und Goldpapier, das sich an die rauhe Schaale der Wirklichkeit anschmiegt, ohne sie aufzulösen! Sehen wir nun, welche Rolle der Realismus in der Poesie spielt und unter welchen Auspicien er den Sieg über seinen Gegner zu erringen sucht!

Die industrielle Entwickelung der Neuzeit, der praktische Zug unserer Kultur scheint jene stille Ideeenwelt zerstört zu haben, in welcher die Denker und Dichter von Weimar gelebt! Man drängt die Poesie auf den Markt der öffentlichen Interessen, und nachdem sie eine Zeit lang den politischen und religiösen Tendenzen gedient, soll sie jetzt der Prosa des Lebens, den Interessen der verschiedenen Stände, dem Ackerbau, dem Fabrikwesen, dem Handel und den Gewerben dienstbar werden. Auch diese Seite unserer Kultur hat ihre Idealität — wir erinnern nur daran, wie Grün, Beck und Geibel dem Dampf und den Eisenbahnen ihr poetisches Element abgelauscht! Aber der Realismus will, daß wir uns für die Dinge, wie sie gerade sind, interessiren, daß die Poesie die Wirklichkeit abschreibe und das profane Berufsleben mit ihrem Zauber heilige! Man hat z. B. den Satz proklamirt: der Roman soll das deutsche Volk bei seiner Arbeit suchen! In Folge dieses Satzes haben wir nun Romane erhalten, in denen sich die Poesie der Materialwaarenhandlungen, der Schieferdeckerei und verschiedener anderer Gewerbe geltend macht! Jener mit so vielen Prätensionen auftretende Satz ist indeß nicht viel mehr als eine Nichts sagende Phrase! Die Arbeit isolirt den Menschen und um so mehr, je mehr sie sich in ein technisches Detail vertiefen muß. Ein Fabrikarbeiter, der jahraus jahrein dieselbe mechanische Handbewegung macht, wird die Poesie seines Lebens gewiß nicht in seiner Arbeit suchen, und wenn auch ein Schneider, nach der Autorität Heinrich Heine's, in seinen Rock „Ideeen" legen kann, so wird doch die Poesie einer Schneiderwerkstatt bald erschöpft sein, so rasch, daß sie für den mehrbändigen Roman

von Karl v. Holtei nicht ausreichte! Dieser Realismus, der das deutsche Volk bei seiner Arbeit sucht, kann nur gleichzeitig die Arbeit und die Poesie verderben! Ein humoristisches Dichterauge kann zwar in den alltäglichen Verkehr Gemüth und Geist hineinschauen — aber etwas Anderes ist's, die kleine Misère des Lebens zu vergeistigen, etwas Anderes, sie zu verherrlichen! Bei Jean Paul ist immer der Mensch das Erste, mag er uns das kleinste Dorfschulmeisterlein schildern, nicht sein Stand und seine Arbeit — in den realistischen Romanen ist es umgekehrt! Wie reizend ist das Stillleben, wenn es Jean Paul darstellt! Welches echt idyllische Behagen umschwebt seine Pfarr- und Schulhäuser, und wie spannt sich über dem kleinsten Fleck Erde, den er schildert, der ganze Himmel mit allen Sternen aus, welche der Menschheit leuchten! Und dabei ist er reicher an realistischen Zügen, als unsere modernen Dorfgeschichtenschreiber; aber sie stehen nie um ihrer selbst willen da, es sind unendlich feine, farbenreiche Zeichnungen auf den Schwingen der Psyche! Alles geht auf in der Stimmung des Dichters, die groß, frei, weltumfassend in das Kleinste ihre eigene Bedeutung legt. Wie anders ist der Realismus der Prügeleien, Grenzstreitigkeiten, Civil- und Criminalprocesse, welcher unsere Dorfnovellen belebt! Wie ganz und voll ist hier die Hingabe an die Prosa der Lebensbedürfnisse, die ausführliche Schilderung der äußerlichen Geräthschaften, der profansten Handthierungen, die an und für sich unser Interesse in Anspruch nehmen sollen. Ein Maler, wie Tenier und Ostade, kann das künstlerische Interesse an sein Genrebild fesseln — es tritt als Ganzes vor uns hin; jedes Einzelne ist berechtigt, da wir es zusammen schauen, und gerade die ästhetische Hingabe an das Unbedeutende erfüllt uns mit Rührung! Bei dem Dichter gestaltet sich dies, wie wir schon oben sahen, ganz anders, und er verfällt, durch Detaillirung des Unbedeutenden, in baare Prosa.

Gleich unberechtigt ist der blanke Realismus im Drama! Familiengemälde, in denen irgend ein prosaisches Laster, wie die Spielwuth, oder ein prosaisches Verbrechen, wie Kassendefecte, verstandesmäßig nach Ursache und Wirkung abgehandelt oder die Folgen schlechter Erziehung in Scene gesetzt werden, in denen die Charakteristik daguerreotypartig uns nicht die kleinste Warze erspart und die spießbürgerliche Gemüthlichkeit des häuslichen Zusammenlebens durch Gespräche über die Tinten-

flecke an den Händen der Kinder ausgedrückt wird — solche realistische Lebensbilder entbehren zu sehr der Wiedergeburt aus dem Geiste, um einen anderen als ernüchternden Eindruck zu machen. Ebenso verkehrt ist das Verlangen, das der Realismus an die Tragödie stellt: sie solle die Weltgeschichte kopiren! Das Vorbild, das Shakespeare in seinem historischen Dramencyklus gab, ist durchaus nicht nachahmenswerth; es fehlt diesen Dramen die centrale Einheit des Kunstwerkes, und die meisten derselben stehen an der Peripherie, nicht im Centrum des Shakespeare'schen Genius. Der Weltgeist verfolgt in der Geschichte andere Zwecke, als die Schönheit — für diese hat er im Geist des Künstlers ein Asyl begründet, der die Geschichte, wo er sie erfaßt, mit seinem Feuer läutern muß.

Der Realismus als durchgreifendes Stylprincip kann in der Dichtkunst nur zu Verirrungen führen. Dagegen ist er vollkommen berechtigt, wo er sich in den Dienst der Idee begiebt und die von ihr durchleuchtete Welt in ihrer ganzen Wahrheit darstellt. In dieser Weise waren Homer und Shakespeare, Goethe und Jean Paul Realisten! Sie hatten den Sinn für alle Formen und Farben der Wirklichkeit, aber der durchscheinende Untergrund der Idee hob und verklärte ihre bunte und vielbewegte Welt! Eine eigenthümliche Abart des Realismus ist der phantastische, wie er sich z. B. in den Werken der romantischen Schule offenbarte. Obgleich hier die gewöhnlichen Bedingungen des verstandesmäßigen Zusammenhanges der Erscheinungen aufgegeben waren: so bewegte sich doch im Aether dieser Traumwelt ein recht derber Realismus, dessen Vignette der Weber „Zettel" mit seinem angezauberten Eselskopf ist.

Gegenüber der eifrigen Propaganda, welche in Lehre und Beispiel den Realismus in den Vordergrund unserer Literatur zu drängen sucht, ist es an der Zeit, die Rechte des Idealismus und einer Poesie des Geistes zu wahren, gegen deren Verirrungen wir nicht blind sind, die aber doch das künstlerische Princip tiefer faßt, als jene Richtung, die nur einer geistverlassenen Wirklichkeit huldigt. Man mag gegen Schiller und seine Schule polemisiren, soviel man will, man mag die philosophischen Ausschreitungen in der Lyrik, den mehr gedankenvollen, als sinnlich kräftigen Ausdruck seiner dramatischen Helden tadeln — dennoch ist nicht zu leugnen, daß der Idealismus nicht nur dem deutschen Volke näher steht, inniger mit seinem ganzen Geistes- und Gemüthsleben verwachsen ist,

als der Realismus, sondern sich auch mehr in der Sonnennähe der Kunst befindet! Das Princip des Realismus ist für die künstlerische Ausführung das Dürftigste von der Welt! So z. B. im Drama, wo es den Ausdruck des Affectes und der Leidenschaft gilt! Der Realist hilft sich hier mit irgend einem naturgemäßen Seufzer, einem „ach! o! ihr Götter!" einer stummen Ohnmacht, wofür sich in den Werken unserer Sturm- und Drangautoren, z. B. in den Dramen von Klinger, die zahlreichsten Proben finden. Dies ist allerdings Nachahmung der Natur; aber schon Hegel verlangt, daß der Dramatiker sein Pathos expliciren solle, und die Beschränkung auf die Naturlaute der Empfindung ist ein Zeichen geistiger Armuth, welche sich nicht in die Tiefen der Seele zu versenken und hinter ihren Schleiern und Verhüllungen ihr eigenstes Wesen zu ergründen und auszusprechen vermag. Gerade wo die Natur verstummt, soll der Poet ihr eine Sprache leihen!

Freilich giebt es auch einen windigen, spinnenbeinigen Idealismus, der nur ein dichterisches „Schattenspiel an der Wand" zu Tage bringt! Die große Maculatur der Liebeslyrik, die im Duft der Empfindungen zerflattert, ohne ihnen schöne Gestalt zu geben, gehört hierher. Ein großer Theil der Klopstock'schen Lyrik und Epik mag auch diesem falschen Idealismus zugerechnet werden; denn die Empfindungen Klopstock's bewegen sich zerfließend in einem so verdünnten Aether und in den Ausdrücken einer so abstracten Ueberschwenglichkeit, daß sie dadurch ungenießbar werden. Die Empfindung muß aus ihrer reinen Innerlichkeit heraustreten, wenn sie uns ergreifen will — die dichterische Empfindung bedarf des Bildes als ihrer Handhabe und wird uns nur durch das Bild ergreifen. Sonst bleibt sie ein musikalisches Weben — und es ist charakteristisch genug, daß Klopstock die kühnsten sprachlichen Fugen anwenden muß, um die unbestimmte Musik seiner Seele auszudrücken! Daher seine in undeutschen Pyrrhichien schwindsüchtig galloppirenden Rhythmen oder die Sisyphusarbeit, mit der er ebenso undeutsche Molossen aufeinanderwälzt! Daher der Oratorienstyl seiner „Messiade," welche sich zuletzt in gehalt- und gestaltlose Engelssymphonieen verflüchtigt! Ein ebenso verkehrter Idealismus blüht an den Pforten der Romantik als die „blaue Blume" des Novalis, gährt gestaltlos in Hölderlin's „Hyperion," schafft immer wieder Dichter und Künstler, um sich aus der realen

Welt in die Stimmungen des Dichtergemüthes flüchten zu können! Hierher gehört auch eine metaphysische Poetik, welche ihre Ideeen und Begriffe nicht in Gestalten umsetzen kann; hierher die klassische Nachdichterei, welche Formen, die einer anderen Welt angehören, der Gegenwart aufzuzwingen sucht.

Nur die echte Durchdringung von Natur und Geist, Idealismus und Realismus im Bunde schaffen das wahrhaft schöne Dichtwerk! Da aber alle Dichtung aus dem Geiste hervorgeht, eine freie Schöpfung des Geistes ist: so hat das Princip des Idealismus höhere Berechtigung als das des Realismus, welcher diesen freischaffenden Geist an die Galeerenbank der Wirklichkeit schmiedet und zur sclavischen Nachahmung der Natur verdammt.

Vierter Abschnitt.

Der Dichter und der Zeitgeist.

Der dichterische Genius gehört einer bestimmten Epoche der Weltgeschichte an, und seine wahre Bedeutung besteht darin, dem Geist dieser Epoche einen vollkommenen und ewigen Ausdruck zu geben. Das ist die Größe von Homer und Sophokles, Dante und Calderon, Shakespeare und Schiller! Der Genius kann seiner Zeit vorleuchten, aber sie nur giebt ihm die Fackel in die Hand. Er vereinigt in sich alle Lebens- und Gedankenfülle seines Jahrhunderts und giebt ihr sein eigenes Gepräge.

Die Dichter des Alterthums und des Mittelalters waren von dieser Wahrheit unmittelbar durchdrungen! Naive Kinder ihrer Zeit schwankten sie nicht in der Wahl und Behandlung ihrer Stoffe, sondern der Puls ihrer schöpferischen Thätigkeit richtete sich nach dem Herzschlag ihres Zeitalters. Erst der neueren Zeit war es vorbehalten, jenen Dilettantismus zu erzeugen, der sich in alle erdenklichen Weltanschauungen hineinphantasirt und alle Formen nachahmt, selbst wenn ihre Seele längst entflohen. Das moderne Ideal aber hat ebenso seine Berechtigung, wie das antike und mittelalterliche, auf welche wir einen flüchtigen Blick werfen wollen.

Die Vorstufe des antiken Ideals ist das orientalische, das symbolische. Im Symbol deckt das Bild nicht die Idee; es leuchtet nur flüchtig in ihre dunkle Tiefe. Daher werden tausend Fackeln angesteckt, aber dies wogende Glanzmeer erhellt nimmer den Abgrund der einen, dunklen Substanz. Ueberladung des Ausdrucks, Pracht und Fülle der Bilder, die aber immer nur auf den Gedanken hinzeigen und ihn nicht tragen, ein unklarer Mythus, der sich von der symbolischen Hülle nicht losgerungen hat, ein Hin- und Herspielen der Beziehungen und der Bedeutungen charakterisiren die symbolische Stufe. Die Dichtung selbst wurzelt ganz in der Religion. Die Dichter aber sind Träger des Volksgeistes — ihre Werke bedeutsamere Denkmäler, als die riesigen Bauwerke, deren Trümmer noch bestehn. Das Mahabharata, das Ramayana, die Dramen des Kalidasa sprechen die indische Weltanschauung tiefer und lebendiger aus, als etwa der Tempel von Elephantine! Und wie unterscheidet sich wieder von diesen die dualistische Heldensage von Iran und Turan in dem gewaltigen Parsenepos des Firdusi! Seit Goethe's „westöstlichem Divan" ist es Mode geworden, den seelenerregenden Gesang Bulbul's auch in den deutschen Dichterwäldern ertönen zu lassen, und besonders Rückert hat in Ghaselen und Makamen die priesterliche Weisheit eines orientalischen Saraſtro an den Tag gelegt! Man lehrte, wie die Brahmanen; man liebte, wie der persische Hafis; man erzählte, wie der arabische Hariri, und hinterdrein kam Mirza-Schaffi, der Weise von Tiflis! Auch äußerlich schwelgte die orientalische Lyrik in jener Bilderfülle, die sich um den dunklen Gedanken legt, wie Perle und Edelstein um das dunkle Teint der Orientalin! Das bunte Leben des Orientes konnte man sich wohl gefallen lassen, um so mehr, als jene stabile Welt noch immer das Gepräge der Urzeit trägt und mit der Kultur der Gegenwart in die mannichfachsten Berührungen kommt; die Lebens- und Liebesweisheit eines Hafis in ihrer Polemik gegen ascetisches Kuttenwesen konnte sogar als frisches Ferment in den Kämpfen der Gegenwart benutzt werden; aber das Gemeinsame mit jener Weltanschauung bewegt sich immer nur auf der Oberfläche; in den Tiefen herrscht eine weltweite Verschiedenheit zwischen dem symbolischen und dem modernen Ideal. Bearbeitungen und Nachdichtungen jener Poesie können in weitern Kreisen ein wissenschaftliches und ästhetisches Interesse

erwecken; aber die selbstständige Dichtkunst kann sich jene Formen nur vorübergehend aneignen, da dieselben überdies sich durch ihre naive Kindlichkeit gegen den modernen Inhalt spröde zeigen.

Das plastische Ideal, das Ideal des klassischen Alterthums, ist ebenfalls, wie das symbolische, der Ausdruck des ganzen Glaubens, Lebens und Empfindens jener Zeit. Jener klare Formensinn, der sich unter Hellas heiterem Himmel entfaltete, drückte auch den Werken der Dichtung sein Gepräge auf und zauberte alle Götter- und Menschenbilder mit klarsten Umrissen in einen durchsichtigen Aether der Phantasie. Dies Ideal stellt die ungebrochene Jugend der Menschheit dar, die ohne Sehnsucht und Wehmuth und alle Störungen der Reflexion nur nach erreichbaren Zielen strebt! Die einfache Schönheit, die reine Idealität der Form, mußte sich, wie in den Tempeln und Sculpturbildern, auch in den Dichtwerken abprägen! Einfach waren die Lebens- und Kulturformen, einfach die Conflicte — voll und ganz, fest in sich begründet, trat der Mensch in's Leben und in's Gedicht! Doch eine sittliche Grazie der Behandlung umschwebte selbst das Rohe und Gewaltsame und milderte seine Grausamkeit. In dieser Klarheit der Form, Sicherheit der Zeichnung, in der ganzen künstlerischen Harmonie, in der maaß- und tactvollen Behandlung bleiben die großen Genien Griechenlands ewige Muster, der Quell, an dem auch die Muse der Gegenwart schöpfen muß, wenn sie sich die Idealität der Jugend bewahren will! Auch das strengere Rom hat in Horaz und Ovid, Tibull und Properz und selbst in Virgil, der wohl der kleinste von diesen Dichtern ist, eine Reihe von Talenten, deren geistreicher Zug der Gegenwart verwandter ist, die aber daneben die antike Harmonie und das plastische Gepräge der Darstellung haben. Es ist kein Verbrechen für die Gegenwart, daß Properz sie begeistert, wie er Goethe entzückt, daß wir bei Latium und Hellas in die Schule gehen! Jene großen Züge plastischer Bestimmtheit, wie sie die antike Poesie aufweist, sind der Dichtkunst in keiner Epoche entbehrlich, aber die bloße Nachahmung der Antike entwürdigt die schöpferische Kraft der Neuzeit und hat selbst viele Werke unserer Klassiker in bloße gelehrte Studien verwandelt. Die Sehnsucht nach den „Göttern Griechenlands," die wie jede Sehnsucht romantisch ist und nicht hellenisch, der Seufzer Schiller's, der sich aus der deistischen Aufklärung heraus nach einer mit

lebendigen Geſtalten bevölkerten Welt ſehnte, muß ſich auf jene Heiterkeit der Weltanſchauung beſchränken, die den Parnaß aller Zeiten ſo umſchweben muß, wie ſie den griechiſchen Olymp umſchwebt. Der große heitere Sinn ſei, auch in getrübter Zeit, dem Künſtler eigen! Doch unſerer Zeit die ungemilderte Strenge plaſtiſcher Formen aufzwingen, Helden und Heldinnen der griechiſchen Mythe auf die Bretter bannen und bei'm Zeus und Styx ſchwören zu laſſen — das iſt eine klägliche Wiedererweckung helleniſchen Geiſtes, die gerade das verabſäumt, was ſie von den großen Muſtern vorzugsweiſe hätte lernen ſollen! Jene Alten waren die Söhne ihrer Zeit, ihres Volkes bis in alle Schwächen, bis in jeden Aberglauben hinein — und ſind doch und gerade deshalb unſterblich geworden! Oder ſtört es uns bei Sophokles, daß eine ſeiner Haupttragödieen „Antigone," auf jenem helleniſchen Aberglauben beruht, nach welchem der Unbeſtattete auch im Schattenreiche keine Stätte fand und an den Fluthen des Styx Jahrhunderte lang umherirren mußte? Das Begräbniß war daher den Alten wichtiger, als der Tod ſelbſt — und nur aus dieſem Aberglauben erklärt ſich die ganze Handlungsweiſe einer Antigone, erklärt ſich die Fortſetzung der Tragödie „Ajax" noch nach dem Tode des Helden! Sophokles dichtete aus der Weltanſchauung ſeines Volkes heraus — thun wir daſſelbe!

Der Gegenſatz des plaſtiſchen Ideals iſt das romantiſche, das Ideal des Mittelalters, leiſe aufdämmernd in vorchriſtlicher Zeit in den altgermaniſchen Sagen, in den Rieſenbildern der Edda und Oſſian's Nebelgeſtalten, aber erſt durch die Vermählung mit dem chriſtlichen Geiſte zu voller Pracht entfaltet! Hier iſt alles Innerlichkeit, Glauben, Glorie, Empfindung — daneben aber geht unvermittelt die Rohheit der äußern Welt ihren Gang fort! Das keuſche Minnelied und die derbſte Liebespraxis, die heiligſte Begeiſterung z. B. der Kreuzfahrer und die brutalſten Ausſchweifungen, innige Frömmigkeit und ungezähmte Raubluſt gehen Hand in Hand! Der heilige Choral in den Herzen, in den Fäuſten die Brandfackel! Dennoch vollzog ſich in dieſer dunklen Epoche, wo die Begräbnißlampen des heiligen Grabes allein die Welt erleuchteten, eine große Umwälzung der Geſchichte, und die Einkehr in das Innere bereitete ein Leben des Geiſtes vor, von welchem die alte Zeit keine Ahnung hatte! Die romantiſche Kunſtform iſt zerfloſſen und unbeſtimmt! Man ver-

gleiche ſelbſt das markigſte Product dieſer Phantaſie, die Nibelungen, mit der Ilias — wie verſchwimmend die Umriſſe, wie verwaſchen die Fresken! Nach Homer kann man eine Karte der Umgegend Troja's entwerfen — ſo klar iſt ſeine dichteriſche Zeichnung der Scene, wo die Handlung ſpielt! In den „Nibelungen" hört man von Worms, dem Rhein, vom Hunnenland — doch das ſind alles höchſt gleichgültige Ortsbeſtimmungen! Dagegen iſt die Motivirung in den Nibelungen eine durchaus innerliche und beruht auf Empfindungen und Begriffen, welche der alten Welt fremd waren. Zwar die ſchöne Helena iſt die Ate des trojaniſchen Krieges — aber welche andere Rolle ſpielen die Frauen, eine Brunhilt, eine Kriemhilt in den Nibelungen! Sie ſind die Heldinnen des Gedichtes und führen durch ihren eigenen Entſchluß und ihre eigene That ſeine Kataſtrophen herbei! Traumhafter geſtaltet ſich das Ideal des Mittelalters in einem „Parcival," „Titurel," „Lohengrin" — und mit ſüß verbrecheriſcher Sinnlichkeit in „Triſtan und Iſolde," himmelweit verſchieden von dem olympiſchen Glück des netzgefeſſelten Mars und ſeiner Venus! Hier ſchafft die Innerlichkeit, die bis zum Raffinement geht, eine verbrecheriſche Wolluſt, welche die Alten nicht kannten! Beſtimmter ſchon wurde die romantiſche Zeichnung bei den romaniſchen Poeten, denen das antike Vorbild lebendig war! Dante iſt zugleich der Homer und Heſiod, Taſſo der Virgil, Arioſt der Ovid des Mittelalters! In den Liedern der franzöſiſchen Troubadours verſetzte ſich die Romantik des Herzens mit jenem proteſtirenden Geiſte, der aus den Religionskriegen der Provence die Vorläufer der großen reformatoriſchen Umwälzung Europa's machte. Die neuere romantiſche Schule hat das Ideal des Mittelalters mit gezwungener Abſichtlichkeit heraufbeſchworen und in ſeine „mondbeglänzte Zaubernacht" die oft barocken Geſtalten einer mit jedem Inhalte des Lebens ſpielenden Phantaſie hineingeträumt.

Das moderne Ideal, das Ideal der Neuzeit, vereinigt in ſich das plaſtiſche und romantiſche, entlehnt von jenem die geläuterte Klarheit künſtleriſcher Form und objectiver Geſtaltung, von dieſem die tiefe, reiche Innerlichkeit des Gemüthes, und ſtellt beides auf den Boden des freiſchaffenden und handelnden Menſchengeiſtes. Die moraliſche Zurechnung dringt bis in die Tiefen des Gewiſſens; der Charakter in allen Miſchun-

gen der Eigenschaften, in allen seinen Widersprüchen, in seiner ganzen unendlichen Eigenheit wird der Träger der Geschichte, der Mittelpunkt der Poesie! Der Menschengeist entdeckt ungeahnte Naturgesetze, eröffnet der Phantasie die weitesten Blicke in die fernen Zonen, in unter- und überirdische Geheimnisse; die Astronomie erläutert den Himmel, die Geologie die Hölle! Gleichzeitig ist diesen Triumphen der Wissenschaft die weiteste Verbreitung gesichert. Was die Phantasie einbüßt, indem ihr die alten Reiche, die sie schuf, der Tartarus und das Elysium, die Hölle und das Paradies geraubt werden: das gewinnt sie durch den Reichthum der wirklichen Welt, der sich ihr erschließt. Die literarische Kritik durchforscht und ordnet die geistigen Schätze aller Zeiten; die Aesthetik giebt der Production feste und tief begründete Gesetze!

Diese vorherrschende Macht der Erkenntniß aber wirkt verführend auf die Poeten. Indem sie geistig die Dichtweise aller Zeiten beherrschen, ahmen sie dieselbe nach und schmiegen sich willkürlich allen Formen an. Die naive Hingabe an den Genius des Jahrhunderts droht verloren zu gehn! Die Wahl der Stoffe aus entlegenen Zeiten verführt nicht nur zu äußerlichen Anachronismen, sondern zu Anachronismen des Denkens und Empfindens. Die Poeten folgen ihren gelehrten Sympathieen, statt dem Geiste ihrer Zeit zu folgen, bewirthen das Publikum mit antiken Symposien und mittelalterlichen Tafelrunden, oder gar mit finnischen und lappischen Volksliedern, indem sie sich am Schreibpulte in die Naivetät der Naturlaute hineinphantasiren! — Es entsteht eine stylose Verwirrung des Geschmacks; die Virtuosität des nachahmenden Talentes droht die ursprüngliche Kraft, den Zug des Genius zu verdrängen!

Diesem gegenüber stellt die Poetik das „moderne Ideal" scharfbetonend in den Vordergrund, ein Ideal, das am wenigsten mit der Blasirtheit und der Zerrissenheit der jungdeutschen Epoche zusammenfällt und auch mit vorübergehenden Parteitendenzen Nichts gemein hat. Die Kultur der Gegenwart hat ein scharfes, wohlunterscheidbares Gepräge; eine neue Aera der geschichtlichen Entwickelung hat begonnen. Wir sind die Kinder dieser Kultur und sollen sie dichtend nicht verleugnen. Aus dem Herzen seiner Zeit heraus dichte der Poet — dann dichtet er für die Nachwelt. Das ist das erste Axiom aller echten Poesie — und nur dadurch unterscheiden sich die großen Dichter von den kleinen. Im Geiste

der Zeit dichten, heißt nicht der Mode huldigen — die Mode gehört dem Tage an, nicht der Kulturepoche des Jahrhunderts. Im Geiſte der Zeit dichten, heißt nicht das Ewige verleugnen — das Ewige geht durch alle Zeiten hindurch, die Menſchwerdung der Idee begiebt ſich heute, wie vor Jahrtauſenden; aber das Schöne iſt erſcheinende Idee; die Erſcheinung iſt auf dieſem Gebiete von gleicher Bedeutung, wie die Idee ſelbſt. Und indem dieſe untertaucht in den großen Verwandlungsproceß, in die ewig neue Geſtaltung der Geſchichte, empfängt ſie von jeder Epoche ein anderes Gewand! Während die Ironie des Cervantes und der Welthumor Shakespeare's an der Schwelle der neuen Zeit ſtanden, Voltaire und Rouſſeau begabte, aber unkünſtleriſche Propagandiſten derſelben waren, Schiller und Goethe in einzelnen Werken mit Begeiſterung ihre Ideeen verkündigten, in andern wieder ſich von der Herrſchaft der Antike nicht freizumachen verſtanden: hat die neueſte Zeit, beſonders in Lyrik und Roman, eine wahrhaft moderne Richtung hervorgerufen, welche den Beruf der Poeſie erkannt hat, aus dem Leben der Gegenwart zu ſchöpfen. Wenn ſie der Begeiſterung, den Gedanken und Empfindungen der Neuzeit eine künſtleriſche Form zu geben weiß und das moderne Ideal mit der Weihe des Genius erfaßt: dann wird eine Blüthe der Klaſſicität erreicht werden, gegen welche die unſerer klaſſiſchen Epoche nur als eine verheißungsvolle Vorblüthe erſcheinen kann.

Fünfter Abſchnitt.

Das dichteriſche Kunſtwerk.

Die Phantaſie, die einen Stoff aus dem Reiche des Naturſchönen erfaßt, geſtaltet ihn künſtleriſch, indem ſie ihm eine die Idee des Schönen tragende Erſcheinung giebt. Wie das Naturſchöne, muß auch das Kunſtſchöne eine für die Anſchauung lebendige Wirklichkeit haben. Das Kunſtwerk beſteht für die Sinnlichkeit — die Sinne ſind die Agenten der Schönheit, welche ihr Kapital in Umlauf ſetzen. Die Sinnlichkeit der Poeſie aber iſt eine innerliche, ideale; es iſt die im Reiche der Vorſtellung lebendige Sinnlichkeit, deren Formen und Farben nicht mit der äußern Friſche der Plaſtik und Malerei wetteifern, deren Klänge, nur

dem Bild und Gedanken dienſtbar, nicht die freie Selbſtſtändigkeit der muſikaliſchen Töne erringen, deren Magie und Wirkung auf den inneren Menſchen aber durch die potenzirende Kraft der Vergeiſtigung eine um ſo gewaltigere iſt. In dieſer idealen Sinnlichkeit muß das dichteriſche Kunſtwerk eine ſelbſtſtändige Wirklichkeit haben. Wie jedes Kunſtwerk iſt es eine *einzelne* Erſcheinung, aber als einzelne zugleich *einzig*. Während die einzelnen Dinge der realen Welt ihren wahren Werth nur durch den Begriff der Gattung erhalten, der ſie angehören und die ſie zuſammen bilden helfen: hat das *Kunſtwerk* als einziges einen unendlichen Werth, indem es nicht über ſich hinausweiſt, ſondern die ganze Idee lebendig in ſich trägt. Das Dichtwerk hat daher als Ganzes ſeine beſtimmten Grenzen, die nicht der Zufall feſtgeſetzt hat, die aus ſeinem Weſen hervorgehen. Innerhalb dieſer Grenzen iſt es ein lebendiger Organismus, deſſen Theile nur *durch* und *für* das Ganze beſtehen, der nach außen eine geſchloſſene Einheit, nach innen ein reiches, vielgegliedertes, aber der *einen* Seele gehorchendes Leben darſtellt.

Sehen wir nun zuerſt, *wie* das Dichtwerk entſteht! Was den Dichter aus der Stoffwelt anweht, iſt zunächſt das dichteriſche *Motiv*, der Stoff, inſofern er der Phantaſie als geeignet zur künſtleriſchen Darſtellung erſcheint. Der Stoff wird zum Motiv, indem der Inſtinct des Künſtlers ſeine Berechtigung anerkennt. Wir ſagen ausdrücklich der Inſtinct; denn es iſt der erſte Blick der genialen Anſchauung auf den Stoff, eine Art geiſtiger Brautwahl, die Ueberzeugung, daß es der rechte iſt. Das Motiv iſt der erſte Keim des künſtleriſchen Organismus und auf der anderen Seite der erſte Hauch der platoniſchen Liebe in der Seele des Künſtlers. Irgend ein hiſtoriſches Bild, ein Wallenſtein, eine Maria Stuart, erſcheint der Seele des Dramatikers im Schimmer einer Verklärung, die ſie ſeiner eigenen Gedanken- und Traumwelt ſo nahe rückt, daß ſein Genius ſich ſehnt, ſie in ſich aufzunehmen. So wird dem Lyriker irgend eine Stimmung zum Motiv ſeines Gedichtes, dem Romandichter ein Erlebniß zum Motiv eines Romanes. Ueber Werth oder Unwerth des Motivs kann erſt die Ausführung entſcheiden, doch kann ein Motiv für den einen Dichter werthlos, für den anderen bedeutend ſein, je nach Art und Richtung der Talente. Die Motive, welche Ludwig Tieck im „Octavian" und „Fortunatus" geſtaltete, wären für jeden anderen Poe-

ten, der nicht Tieck's phantasmagoriſche Weltanſchauung beſitzt, gänzlich unfruchtbar geweſen. Weiter als das *Motiv* geht die *Conception*, die dichteriſche Zeugung. Es iſt die erſte Vereinigung des gefundenen Bildes und der ſchaffenden Idee im Gemüth des Künſtlers; aber eine momentane, geheimnißvolle, dunkle Vereinigung. Sie giebt dem Dichter den erſten Genuß der Production, das ahnungsvolle Aufgehen im Gegenſtande! Noch iſt Alles chaotiſch und dunkel; aber das entzückende Selbſtgefühl der Schöpferkraft ſagt ihm bereits: hier wird es Licht werden! und ein flüchtiger Blitz erleuchtet ihm prophetiſch die geſtaltete, bunte Welt, die aber bald wieder in die Nacht der Seele zurückſinkt. Das dramatiſche Talent z. B., das ein Motiv erfaßt, wird in ſchattenhafter Gliederung bereits den Stoff geſtaltet vor ſich ſehen. Es wird ſchon die Einſchnitte der Acte, die Gruppirung der Charaktere, die Peripetie mit einer, wir möchten ſagen, viſionairen Klarheit, die es noch nicht feſtzuhalten weiß, vor ſich ſehen; denn die echte Begabung ſchaut in den Stoff die in ihr ſchlummernde Kunſtform gleich mit hinein. Durch die Conception iſt das Kunſtwerk als Ganzes in der Seele des Dichters *aufgegangen*; aber dieſer *Aufgang* ſelbſt iſt noch ein vorübergehender Moment.

Die Ahnungen der Conception ſucht der Dichter in der *Skizze* feſtzuhalten. Jene iſt ein Act der Begeiſterung, dieſe ein Act der Kritik. Was der Dichter dort in dunkler Einheit zuſammengeſchaut, ſoll ſich hier in ſeinem inneren Zuſammenhang rechtfertigen. Mit der Skizze beginnt die Mühe des Schaffens! Jener glückliche Durchblick der Begeiſterung durch den traumhaft emporgewachſenen Prachtbau des Kunſtwerkes iſt gänzlich verſchwunden; der Stoff erweiſt ſich plötzlich herbe und ungefügig und bietet der harmoniſchen Zuſammenordnung ungeahnte Schwierigkeiten. Sie alle zu beſiegen, iſt noch nicht die Sache der Skizze! Auch ſie eilt über Vieles hinweg, um nur den architektoniſchen Grundriß des Ganzen hinzuzeichnen. Das kleinere lyriſche Gedicht bedarf dieſes Apparates von Vorbereitungen nicht; bei ihm fällt Conception und Compoſition zuſammen. Anders verhält es ſich bei dem Roman und bei dem Drama! Was hier die Skizze zu entwerfen hat, iſt zunächſt die *Fabel*, die der Dichtung zu Grunde liegt. Bei dem Roman iſt die Skizze damit erſchöpft; denn die Vertheilung des Stoffes auf die einzelnen Kapitel

und Bücher ist hier willkürlicher und fällt weniger in's Gewicht. Dagegen kann die Skizze des Dramatikers von doppelter Art sein und zwar so, daß sich der Fortgang von der ersten Skizze zur zweiten als nothwendig erweist. Zunächst entwirft der Dramatiker blos die Fabel im Zusammenhange einer Erzählung, d. h. *seine* Fabel, in welcher der überlieferte Stoff der Geschichte oder Novelle bereits eine wesentliche Umschmelzung erlitten hat. Dann aber folgt der zweite genauere Entwurf, in welchem die Handlung auf die einzelnen Acte und die einzelnen Scenen vertheilt wird und das Skelett des ganzen Drama's fest und klar zu Tage liegt. Wohl ist diese Skizze nicht unumstößlich; denn je mehr sie sich mit Leben und Farben erfüllt, desto mehr wird die ausfüllende Gestaltung diese oder jene Andeutung ergänzen und verbessern. In den von Schiller hinterlassenen dramatischen Skizzen ist der Gang des Drama's mit vollkommener Klarheit entworfen; doch nur in der Skizze des „*Warbeck*" ist auch die Eintheilung der Acte ausgesprochen, während in den „*Maltheſern*," den „*Kindern des Hauſes*" und den Fragmenten des „*Demetrius*" nur die Aufeinanderfolge der Scenen angegeben ist. Den „Maltheſern" und den „Kindern des Hauſes" hat Schiller eine Darstellung der historischen und socialen Situation vorausgeschickt, aus welcher das Drama herauswachsen soll, und zugleich die künstlerische Idee entwickelt, die ihm vorschwebte! Hinterlassene Skizzen anderer Autoren zeigen uns eine Eigenthümlichkeit der Production, welche gleich zu dem prägnanten Gipfel der Entwickelung, den eigentlichen *Schlagſcenen* hineilt und alles Andere zunächst unausgeführt läßt, um sich gewissermaßen selbst den Erfolg zu sichern oder die Begeisterung zu einem feurigen Kern zu condensiren, an den das übrige Drama anschießt. Doch wird solchen Werken die organische Entwickelung fehlen, das allmähliche Wachsthum der Charaktere und der Handlung, mit dem auch die Seele des Dichters, harmonisch begleitend, zu den Höhepunkten der Begeisterung heranwächst. Davon abweichend ist die Art und Weiſe, wie z. B. Tibull nachweisbar seine Elegieen producirt, indem er sich an den Hauptstellen dem freien Strome seiner Begeisterung überläßt und was dazwischen liegt, zunächst nur andeutet und läſſig ausführt, um einer späteren nachhaltigen Begeisterung die vollständige künstlerische Durchführung vorzubehalten. Sich nicht an einzelne Hemmungen der Form zu stoßen, deren

kritiſche Beſeitigung den Geiſt der Begeiſterung hemmen würde, ſie einer ſpäteren beſonnenen Kritik zu überlaſſen, iſt gewiß förderlich, und auch in Schiller's Fragmenten finden ſich zahlreiche Stellen, in denen Gedankenſtriche Wörter oder Verſe andeuten, welche die Inſpiration dem Dichter nicht gleich an die Hand gab, und die er daher einem ſpäteren dichteriſchen Nachſinnen überließ.

In der Skizze machen ſich bereits die Geſetze der Kompoſition geltend. Die Kompoſition kann ebenfalls als Vorarbeit der Dichtung betrachtet werden; doch gewinnt ſie ihr volles Gepräge erſt in der Ausführung ſelbſt. Sie iſt kein äußeres Schema, keine voraus gefertigte Schablone; ſie iſt das der Dichtung inwohnende Formgeſetz, durch deſſen Evolution das Dichtwerk entſteht. Das Naturſchöne, wie es der Dichter findet, iſt ein Rohſtoff, der erſt einem Scheidungs- und Läuterungsproceß unterworfen werden muß, eh' er ſich einer weiteren künſtleriſchen Behandlung fähig erweiſt. Die erſte Thätigkeit der Kompoſition iſt die Ausſcheidung des Stoffartigen, mit welcher eine Abrundung durch die erſten Zuthaten aus der Seele des Dichters verbunden iſt. Der Dramatiker z. B. wählt einen hiſtoriſchen Charakter zum Mittelpunkte ſeines Drama's. Die Geſchichte überliefert ihm eine Fülle von Daten, die ſich auf dieſen Charakter beziehen. Zunächſt ſchneidet er das Segment einer beſtimmten Handlung aus dem ganzen Lebenskreiſe heraus, denn eine ganze Biographie in Scene zu ſetzen, iſt eine Art und Weiſe, welche Platen im „romantiſchen Oedipus" vortrefflich perſifflirt hat. Die hiſtoriſche Handlung iſt aber mit einer Fülle von Einzelnheiten behaftet, die für den Dramatiker unbrauchbar ſind. Darunter befindet ſich Manches, welches dem Anſchein nach der Geſtaltung günſtig iſt, aber als ein „Zuviel" ausgeſondert werden muß. Schiller mußte ſich z. B. in ſeinem „Wallenſtein" auf eine beſtimmte Zahl der Obriſten und Generale beſchränken, die er um den Haupthelden gruppirte. Nach hiſtoriſchen Vermuthungen war Wallenſtein's Aſtrolog, Seni, mit gegen ihn verſchworen. Der Dichter begnügte ſich, an Octavio und Buttler den Treubruch gegen den Feldherrn darzuſtellen. Die Ermordung von Illo, Terzky und Kinsky auf dem Schloſſe, wohin ſie der Commandant Gordon eingeladen, hat der Dichter nicht dramatiſirt, um dadurch nicht den Eindruck der Ermordung Wallenſtein's abzuſchwächen. Der ahnungsvolle Blick,

den Wallenstein auf die erleuchteten Fenster des Schlosses wirft, und der kurze Bericht der That genügen für die Zwecke des Dramatikers. Ebenso hat Goethe in seinem „Egmont" den mitschuldigen und mitgerichteten Grafen Horn ganz in den Hintergrund gedrängt, weil die Oekonomie des Drama's als Helden kein um dieselbe Achse kreisendes Doppelgestirn verträgt. Hierher gehört auch das Geheimniß der dramatischen Abbreviatur, das eine Schlacht durch eine Scene ausdrücken muß. Die Ueberfülle der Kampfscenen in Shakespeare's Königsdramen und in seinem „Coriolan," äußerlich durch die scenische Möglichkeit der damaligen Bühne motivirt, ist eine Ausschweifung in das epische Gebiet, welche der dramatischen Kraft Eintrag thut. Auch in den Stoffen, welche aus Romanen entlehnt sind, ist ein „Zuviel," das in der Retorte des Dramatikers verdunsten muß. Frau Birch-Pfeiffer z. B. stopft bei ihren Einschlächtereien für die Bühne in der Regel zuviel in ihre dramatischen Würste. Doch auch der Roman kann ein stoffartiges „Zuviel" enthalten. Die Romane von Walter Scott und Bulwer geben oft historische Uebersichten, die ganz aus dem Rahmen der Dichtkunst herausfallen. Der Ausfall, den der gegebene Stoff durch diese Ausscheidungen erleidet, wird wieder gedeckt durch die Erfindung des Dichters, der an die Stelle minder geeigneter Gestalten seine Phantasiegebilde setzt.

Der zweite Act der Komposition ist die Anordnung, welche die Theile des geläuterten Stoffes nach ihrer Bedeutung für die Idee des Kunstwerkes zusammenstellt, das Hauptsächliche und Nebensächliche in die richtige Beleuchtung rückt und Jedem für seine Entwickelung den geeigneten Raum zumißt. Die Haupthandlung tritt in den Vordergrund; aber sie kann nicht isolirt sein; sie hat ihre Verzweigungen, ihre Ausläufer nach der Seite. Was von dieser Nebenhandlung mitaufzunehmen ist: das darf nicht mit gleichem Aufwand und mit gleicher Betonung, wie die Haupthandlung, zur Geltung kommen, sondern muß sich in gedämpfter Abstufung in sie einfügen oder an sie anreihen. Es kann in jedem Kunstwerke nur eine Haupthandlung geben, obgleich das Epos eine viel größere Ausweitung derselben verstattet, als das Drama. Shakespeare liebt es, in seinen Dramen anscheinend zwei Haupthandlungen darzustellen, die selbstständig nebeneinander hergehen; doch das große Geschick dieses Dichters besteht darin, einen Knoten der Handlung zu

ſchürzen, in welchem ſie in Eins verſchmelzen. Bei tieferer Betrachtung zeigt ſich dann, daß dieſe beiden Handlungen nur concentriſche Kreiſe waren, welche von Anfang an denſelben Mittelpunkt der Idee hatten. So ſcheinen z. B. „im Kaufmann von Venedig" zwei nur locker verknüpfte Handlungen nebeneinander herzugehen: das Darlehn, das der Jude Shylock dem Antonio gab, mit ſeinen Folgen, und die Werbung der Freier um die ſchöne Portia. In der That ſcheinen ihre Reflexionen vor den geheimnißvollen Käſtchen einen ſelbſtſtändigen, die Hauptentwickelung beeinträchtigenden Raum einzunehmen. Wie gewandt iſt nun die Vereinigung beider Handlungen und die Löſung des Knotens durch den eigenthümlich kecken und geiſtreichen Charakter der Portia herbeigeführt! Nun geht auch plötzlich die Grundidee des ganzen Stückes dem Auge auf, der Triumph des Geiſtes über das todte formale Recht, das ſich in jener ſinnigen Teſtamentsverordnung, wie in dieſem brutalen Schuldgeſetz ausſpricht.

Die Nebenhandlung, die ein ſelbſtſtändiges Intereſſe für ſich in Anſpruch nimmt, immer aber der Haupthandlung untergeordnet bleibt, heißt Epiſode. Zum Begriff der Epiſode gehört nothwendig, daß die Haupthandlung auch ohne ſie beſtehen könnte; ſie iſt kein organiſches Glied derſelben, ſondern nur locker mit ihr verknüpft. Ihre Berechtigung iſt je nach den verſchiedenen Dichtgattungen eine verſchiedene, größer im Epos, geringer im Drama. Die kleinere Epiſode iſt oft nur Verzierung, wie der Erker in der Baukunſt, die Coloratur in der Muſik! Oft iſt ſie Ruhepunkt, indem auch der energiſch fortſchreitende Gang des Drama's ſolcher Stationen zur Umſchau oder Einkehr bedarf; oft dient ſie dazu, die Stimmung und Atmoſphäre des geſchichtlichen Hintergrundes anſchaulich zu machen oder das Charakterbild des Helden ſelbſt durch einen Zug zu ergänzen, der für den Fortgang der Handlung nicht unbedingt weſentlich iſt. Hier iſt natürlich das ſtrengſte Maaßhalten vonnöthen, damit das Drama nicht zu einem bloßen Charaktergemälde wird, wozu die neuere Zeit nach Shakespeare's Vorgang neigt. Im „Wilhelm Tell" iſt nach ſtrengem dramatiſchem Geſetz nicht blos Bertha und Rudenz, ſondern auch der ganze Rütli eine Epiſode! Die Befreiung des Schweizer Volkes, die man als Thema dieſes Drama's angiebt, iſt Stoff für ein Epos, nicht für ein Drama. Die echt dramatiſche Handlung im

„Tell“ beſchränkt ſich auf den dritten und vierten Act. Die Volksſcenen im „Egmont“ ſind keine Epiſoden; ſie verſetzen uns in die Stimmung und Atmoſphäre der Zeit, aus welcher der Held hervorging; dagegen drängt ſich im Fortgange der Handlung viel Epiſodiſches mit ein. Im neuern Drama hat man wieder ein ſtrengeres Geſetz der Compoſition befolgt – wir erinnern an Stücke, wie Gutzkow's „Uriel Acoſta,“ die mit Ausſchluß alles Epiſodiſchen gearbeitet ſind. Das Beiwerk, das im Drama Epiſode ſein würde, iſt im Epos vollkommen an ſeinem Platze, wie wir bei der Unterſuchung über die einzelnen Dichtgattungen noch näher ſehen werden.

Ein weſentlicher Geſichtspunkt der Anordnung iſt die wirkſame Gegenüberſtellung, die in Spannung übergeht, der Kontraſt, der mit ſchwächerem Reflex ſchon das Nebeneinander der Erſcheinungen beleuchtet. Der Kontraſt iſt die Verſchiedenheit des Verwandten und Aehnlichen. Wir können mit Viſcher einen Kontraſt des Unterſchiedes und des Gegenſatzes annehmen. Die Wirkung, beſonders durch den letzteren, iſt eine ſo augenfällige und ſchlagende, daß gerade mit ihr der leichteſte und häufigſte Mißbrauch getrieben wird. Zunächſt kann eine Nebenhandlung mit der Haupthandlung kontraſtiren. Der Abſchied Hektor's und der Andromache bildet in der Ilias einen reizenden Kontraſt mit den Kampfesbildern, und ſpätere Epiker, beſonders Taſſo, haben ihre Kriegsſcenen mit zahlreichen Liebesbildern durchwoben! Wie kontraſtirt nicht das paradieſiſche Entzücken eines Rinaldo im Zaubergarten ſeiner Armida mit der rauhen Arbeit der Kreuzfahrer in Jeruſalems Felſenwüſte! Auch die Liebe von „Max“ und „Thekla“ kontraſtirt wirkſam gegen das wilde Kriegs- und Lagerleben des dreißigjährigen Krieges. In „Hermann und Dorothea“ bilden die in die friedliche Rheinidylle herübergeſchwemmten Trümmer der Revolution, das einfach bürgerliche Leben und das hereinbrechende Weltgeſchick einen effectvollen Gegenſatz. Wenn Dunkan in Macbeth's Schloß einzieht und den landſchaftlichen Frieden, die lichte, milde Luft einathmet, wenn uns Banko vom Sommergaſt, der Schwalbe, erzählt, die ſich hier an allen Vorſprüngen, Frieſen und Pfeilern angebaut — wie wirkſam iſt dieſer Kontraſt mit den Vorbereitungen des Mordes, die wir bereits an dieſer ſtillen Stätte belauſcht! Wie

ahnungsvoll wehmüthig muthen und diese einfachen, harmlosen Naturbetrachtungen an!

Am durchgreifendsten macht sich der Kontrast in der Gruppirung der Charaktere im Roman und Drama geltend! Die Idee des Kunstwerkes bricht hier ihr Licht in einem Regenbogen von Farben. Die Gruppirung „des Unterschiedes" wiegt mehr im Roman, die „des Gegensatzes" mehr im Drama vor. Denn das letztere beruht auf dem Konflict, der von Hause aus zwei kämpfende Mächte scharf gegenüberstellt. Wie sanft harmonisch sind die Charaktergruppen in den Romanen „Jean Paul's" — Victor, Flamin, Emanuel, Clotilde mit dem dissonirenden Matthieu im Hesperus — der edle Albano und der leidenschaftlich blasirte Roquairol, die feurige Linda und die sanfte Liane im „Titan." Auch in „den Rittern vom Geiste" ist die Gruppirung der Charaktere von Meisterhand geordnet. Zunächst sondert ein durchgreifendes Princip die Gruppen, dann wieder ein milderer Kontrast die Einzelnen. Die Mädchen aus dem Volke, Louise Eisold und Franziska Heinisch, die Brüder Dankmar und Siegbert, die Amerikaner Ackermann und Murray, die feurige Olga, die liebliche Selma, die kokette Melanie, der epikuräische Schlurk und der cynische Hackert — wie mannichfach ist die Stellung dieser Gruppen zu einander und zur Centralsonne, der Idee des geistigen Ritterthums, die das ganze Werk beherrscht, wie kunstvoll schattirt aber auch die Uebergänge der einzelnen Glieder in den Gruppen! Der Kontrast setzt ein Princip der Einheit voraus, das von der verschiedensten Art sein kann. Eine solche Einheit bildet z. B. die Familie. Hier giebt der Unterschied der Charaktere das Motiv des Kontrastes, der z. B. in Dankmar und Siegbert sanft abgestuft, grell ausgeprägt in Karl und Franz Moor ist. Aber auch aus einem Parallelismus des Geschickes und aus einer Gegenbewegung desselben kann der Kontrast hervorgehn. So bei Murray und Ackermann, die Beide nach Amerika ausgewandert, Beide zurückgekehrt sind, die sich Beide Fehltritte der Liebe vorzuwerfen haben und nun Beide ihre Söhne wiederfinden. Das ist die Aehnlichkeit des Schicksals, aus welcher die Verschiedenheit der Charaktere als Kontrast hervorgeht. Der Kontrast darf indeß nicht grell und schreiend sein. Grell ist die Gruppirung der Charaktere z. B. in

Sue's „ewigem Juden," indem hier die geheimnißvolle Erbſchaft einen mehr zufälligen Einheitspunkt giebt, um den ſich die ausgeſucht verſchiedenſten Lebensſtellungen vom indiſchen Prinzen bis zum Pariſer ouvrier, von der reichſten Weltdame bis zur armen Griſette gruppiren. Der „ewige Jude" und „die Ritter vom Geiſte," welche in ihrer Kompoſition an ihn erinnern, zeigen indeß am klarſten das Weſen romanhafter Gruppirung, die nicht auf dem ſcharfen Gegenſatz beruht, ſondern um irgend eine Mitte, wie dort um eine Erbſchaft, hier um einen Gedankenbund, einen harmoniſchen Farbenkreis bildet. Im Drama dagegen iſt die Gruppirung der Charaktere eine polare — die Achſe der Handlung hat zwei Pole, die kämpfenden Principien und Charaktere. Kreon und Antigone, Maria Stuart und Eliſabeth, Karl und Franz Moor erläutern dieſe Gegenüberſtellung. Es kann ſich dieſer polare Gegenſatz in zwei concentriſchen Kreiſen wiederholen, wie z. B. Lear und ſeine Töchter, Gloſter und ſeine Söhne; er kann ſich in der hiſtoriſchen Tragödie, doch ſchon auf Unkoſten des ſtrengeren dramatiſchen Styles, an zwei Parteien, an zwei Völker vertheilen, wie in den patriotiſchen Tragödieen Shakespeare's an die weiße und rothe Roſe, in Schiller's „Wilhelm Tell" an die Oeſterreicher und Schweizer. Nach beiden Seiten hin gruppiren ſich nun um die kämpfenden Haupt-Charaktere die andern Geſtalten und bilden theils in parallelen, theils in convergirenden und divergirenden Linien Uebergänge zwiſchen ihnen. Je ſymmetriſcher dies Liniennetz entworfen iſt: um ſo harmoniſcher wird die Wirkung des Drama's ſein. Ein Beiſpiel dieſer kunſtvollen Gruppirung bietet von unſern deutſchen Dramen vorzüglich Schiller's „Maria Stuart." Hier ſtehen ſich die beiden Königinnen mit einem Reichthum von Kontraſten gegenüber: die eine als freie Herrſcherin, die andere in Banden, die eine ſtolz auf ihre jungfräuliche Würde, die andere mit dem Hintergrund mehrfacher Ehen und verbrecheriſcher Liebeshändel, die eine eitel und herrſchſüchtig, die andere ſanft und reſignirt, die eine umgeben von der unmittelbaren Glorie der Majeſtät, die andere verklärt durch die Erinnerung an eine ihr geraubte Macht, die eine geſchmeichelt von einer verrätheriſchen Werbung, die andere geliebt mit wahnſinniger Leidenſchaft. Um Eliſabeth ſelbſt ſtehen ihre Rathgeber, der ſtaatsmänniſch ernſte und finſtere Burleigh und der ehrwürdige, dem Zug des Herzens folgende Shrewsbury.

Während in dieſem Kreiſe die Treue loyaler Ergebung waltet, umgeben Maria Stuart ihre Kammerfrauen und Melvil mit der Anhänglichkeit rührender Hingebung. Zwiſchen den beiden Königinnen aber bewegen ſich Mortimer und Leiceſter hin und her, welche dem dramatiſchen Verlaufe des Stückes die eigentliche Spannung geben. Dieſe Charaktere ſind meiſterhaft gegenübergeſtellt: jener wild und leidenſchaftlich, dieſer vorſichtig und berechnend, jener der feurige Verſchwörer, dieſer der intriguirende Hofmann, jener von einer fanatiſchen, alles überſtürzenden Gluth der Empfindung, dieſer von einer leiſe unter der glatten Schaale des Höflings aufdämmernden Schwärmerei. Dabei ſind beide jeſuitiſche Heuchler. Mortimer verleugnet die Schule nicht, die er durchgemacht — ſeine Heuchlermaske iſt die Kruſte um einen Vulkan. Leiceſter dagegen iſt nur der leichterregte doppelzüngige Höfling, deſſen Eitelkeit durch die Gunſt zweier Königinnen geſchmeichelt wird, der beiden huldigt und beide verräth. Wie dieſe beiden Charaktere nun in der Handlung ſich gegeneinander bewegen, ſich in ihren Bahnen kreuzen, ſich mit wechſelndem Mißtrauen verfolgen, bis der eine durch den Verrath des andern fällt: das iſt mit einer außerordentlichen Kunſt der Kontraſtirung vom Dichter ausgeführt. Ebenſo wirkt das Luſtſpiel am meiſten durch den Kontraſt: wir erinnern nur an Bauernfeld's „Bürgerlich und romantiſch," an ſein „Großjährig," wo der Fortſchritts- und Rückſchrittsmann ſich mit komiſchem Eigenſinn gegenüberſtehn, an „Pitt und Fox," wo der Kontraſt in den Charakteren der beiden Staatsmänner die humoriſtiſche Achſe iſt, um welche das Stück rotirt.

Der auf die Spitze getriebene Kontraſt, wie er ſich vielfach in den neuern franzöſiſchen Dramen und Romanen zeigt, bringt eine Wirkung hervor, die grell und ſtoffartig iſt und damit aus dem Gebiete der Kunſt heraus fällt. So beruht Victor Hugo's „Ruy Blas" auf der Liebe eines Bedienten zu einer Königin. Hier iſt abſichtlich der Unterſchied der Stände auf die Spitze geſtellt. Noch ſchlimmer ſind die Kontraſte im „Triboulet," die hauptſächlich darauf beruhn, daß ein Hofnarr in rührende und ergreifende Situationen geräth und das ſittliche Pathos eines Vaters entwickeln muß. Auch in Victor Hugo's „Han von Island" ſpringt ein Effect nach dem andern aus grellen Kontraſten hervor. Eine romanhafte Ueberraſchung ruft ein Kontraſt hervor, der in

einen und denselben Charakter verlegt wird. Es giebt z. B. kaum einen größern Gegensatz, als den zwischen einem verfolgten Juden des Mittelalters und einem ritterlichen Fürsten jener Zeit! Wenn nun Balzac in seiner „Clotilde von Lusignan" uns einen solchen Juden vorführt, der als Verfolgter um die Liebe der schönen cyprischen Prinzessin wirbt, wenn er diesen Hebräer mit größter Glaubwürdigkeit durch zwei Bände hindurch als Alles wagenden schwärmerischen Verehrer der Clotilde hinstellt und endlich am Schlusse sich aus diesem Sohn Isaaks einen provençalischen Prinzen entpuppen läßt: so macht dies freilich einen überraschenden Eindruck, aber der Kontrast ist grell und unwahr und läßt deshalb im Leser ein unbefriedigtes Gefühl zurück. Wir glauben hinterdrein nicht an den ritterlichen Juden, dem jede orientalische Eigenthümlichkeit fehlt, und bezweifeln auch, daß Clotilde ihn blos seines Kleides wegen dafür halten konnte. Der Roman bietet zugleich ein Beispiel jener märchenhaften Ueberraschungen in Bezug auf die Scene der Handlung, die sich in ähnlicher Weise in den Romanen von Sue, Montépin u. A. wiederholen. Ein dürftiges Haus in einer ärmlichen Straße erweist sich im Innern als das luxuriöseste Zauberschloß der Welt. So befinden wir uns in der „Clotilde" in einer öden Felsengrotte am Meere, vor welche der Sturm einen herunterstürzenden Felsen gewälzt und dies Asyl rettungslos abgeschlossen hat. Da öffnet sich unverhofft eine Felsenpforte, und wir treten in das unterirdische Palais des Judenprinzen, das mit orientalischem Luxus ausgestattet ist. Dieser phantastische Decorationenwechsel mit seinem scenischen Kontrast ist ein beliebter Drucker der französischen Romandichtkunst.

Auch in der Anordnung der Gedanken und Empfindungen in der lyrischen Komposition kann der Kontrast zur Geltung kommen. Die pikante Lyrik der Heine'schen Schule verdankt ihre Hauptwirkungen einem Kontrast, der in der Regel unschön ist, weil er die Einheit der Stimmung zerreißt. Die Gedichte beginnen mit einem innigen, zart ausgesprochenen Gefühle und schließen mit einer frivolen Verspottung desselben. Sobald dies Gefühl romantisch übertrieben ist, hat die ironische Auflösung ihr gutes Recht — die Einheit der Stimmung ist dann nicht gestört; denn sie beruhte von Haus aus auf dieser auflösenden Ironie, welche einer gesunden Empfindung zu ihrem Recht verhilft, indem sie

eine krankhafte zersetzt. Doch als modisch beliebte Manier hat diese Ueberreizung mit lyrischen Kontrasten vielen Schaden gethan — man kann sie bei Dichtern, wie Beck, Lenau u. A. verfolgen, die den Einfluß Heine's nicht ganz verleugnen.

Der Kontrast bedarf vor Allem der Motivirung. Die Motivirung ist der innere Kausalnexus des Kunstwerkes. Das Kunstwerk als Ganzes tritt aus dem verstandesmäßigen Zusammenhange der Erscheinungen heraus — seine Wirkung beruht gerade darauf, daß es wie ein Blitz der Idee unser Auge trifft, daß wir nach seiner weiteren Legitimation nicht fragen, weil uns das All in ihm erschöpft scheint. Doch innerhalb seines Organismus selbst waltet der Verstand in der Verkettung des Gewebes, freilich so, daß wir ihn selbst über seiner Schöpfung vergessen. Die Motivirung ist der immanente Verstand der Dichtung. In der äußern Welt ist die Kette der Ursachen und Wirkungen eine unendliche. Sie geht endlos zurück in der Zeit, verliert sich endlos in die Breite des Raumes. Jede Erscheinung ist nur der Knotenpunkt vieler weit in die Vergangenheit zurücklaufender Fäden und wächst dabei mit tausend Fasern aus einer gleichzeitigen Welt hervor. Das erste Erforderniß künstlerischer Motivirung ist daher die Beschränkung, das Abstecken der Grenze in Zeit und Raum. Wieweit soll der Dichter in seiner Motivirung zurückgreifen, und wieviel soll er aus der Breite der umgebenden Welt mit aufnehmen? Das Drama z. B. bietet eine abgeschlossene Handlung dar; aber diese Handlung selbst geht aus einer Vergangenheit hervor, welche hinter dem Vorhang liegt. Der Anfang des Dramas soll uns nun gleich die rückwärts reichenden Fäden der Handlung in die Hand geben, zugleich mit der Grundlage, aus welcher das ganze Stück hervorgeht. Diese Motivirung heißt im Drama Exposition, und wir verlangen von ihr, daß sie in dramatischer Weise durch Handlung, und nicht in epischer durch Erzählung vor sich gehe. Verkehrt dagegen ist die beliebte Manier der sogenannten Bühneneffectschriftsteller, uns von Hause aus in ein unentwirrtes Netz von Verhältnissen einzuspinnen, das Vergangene als ein unerschlossenes Geheimniß mit räthselhaft drohender Haltung durchzuführen und erst am Schlusse mit dem Knoten des Stückes selbst auch diese dunklen Anteredentien zu lösen. Die Spannung des Dramas geht nach der Zukunft

hin, nicht nach der Vergangenheit, und nichts absichtlich Unmotivirtes darf als Contrebande mit in das Stück hineingeschleppt werden, da das Publikum von Haus aus mit im Geheimniß sein muß. Die Voraussetzungen der dramatischen Handlung dürfen indeß weder zahlreich, noch verwickelt sein. Dramen, deren Stoff aus Romanen entlehnt ist, leiden in der Regel an einem Uebermaß der Handlung, das sich nicht in die fünf Acte zusammenpressen läßt, sondern über die Schwelle des Dramas hinaus sich in's Weite dehnt. Dieser dramatisch ungestaltete Ueberschuß, der indeß als Motivirung unerläßlich ist, explodirt in der Regel als Erzählung, die oft weder den Charakter noch die Situation weiter entwickelt, sondern nur ein gewaltsames Auskunftsmittel des Dramatikers ist, welcher plötzlich jongleurartig das Band, das für den Zusammenhang des Dramas nöthig, ellenlang aus dem Munde seiner Marionetten zieht. Auch hinter der Schwelle des Roman's liegt eine Vergangenheit, welche seine Gegenwart motivirt. Der Romanschriftsteller aber, der Alles als Vergangenheit vorführt, muß ein anderes Gesetz der Spannung beobachten, als der Dramatiker. Bei ihm sind Geheimnisse, die er später erst löst, vollkommen berechtigt, und es ist in seine Gewalt gegeben, wann und wo er ihren Schleier lüften will. Er kann, wie Steffens, in seinen Romanen die ganze Geschichte früherer Generationen später erzählen und den Großvater nach dem Enkel auf die Bühne treten lassen. Im Gegentheil, das Ineinanderschachteln der Zeiten trägt dazu bei, die Behaglichkeit und den Weltüberblick des Epos zu fördern. Die Erzählung des Vergangenen ist hier ganz am Platz. Im Gegentheil muß die gründliche, historische Exposition, welche Walter Scott und seine Nachtreter in ermüdender Breite ihren Werken vorausschicken, so daß man erst über einen seichten Graben muß, um in die Festung zu gelangen, als unkünstlerisch verworfen werden. Im Epos wird zwar eine Handlung durch den Boden weitverzweigter Verhältnisse, durch die ganze Lage der Welt motivirt, nicht wie im Drama durch einen Willensact der handelnden Charaktere; aber diese Welt soll sich in allmählicher Evolution am Faden der Begebenheiten vor uns aufrollen, und nicht schon am Eingange des Werkes als ein fertiges Treibhaus für noch unsichtbare Pflanzen aufgebaut werden. Dies hängt überhaupt mit der Rolle zusammen, welche dem Verstand im Kunstwerke zufällt. Diese Rolle darf nur eine

keusche und verschwiegene sein; der Satz vom Grunde muß nur als still-wirkende Kraft dem Zusammenhang des Kunstwerkes, wie dem der Natur untergebreitet sein; eine aufdringliche Motivirung hebt uns aus dem freien Aether der Poesie in das Reich der Prosa. Man muß nicht Alles, und man muß nicht zuviel motiviren wollen. Durch das erstere erhält das Kunstwerk einen kleinlichen, durch das letztere einen unklaren Charakter. In der Tragödie sind kleinliche Coulissenmotivirungen, wie wir sie in französischen Stücken finden, nicht berechtigt. Shakespeare und Schiller motiviren immer nur mit großen Zügen. Ja, Shakespeare motivirt oft zu wenig, wie er uns z. B. in Hamlet das Verhältniß zwischen dem Helden und seiner Ophelia nur durch Andeutungen klar macht, welche eine verschiedene Auffassung von Seiten der Ausleger hervorgerufen haben. Wer aber zuviel motivirt, z. B. im Drama einer Handlung mehrere gleichzeitige Beweggründe unterschiebt, der beleuchtet ein Bild mit mehreren Kerzen, deren sich kreuzender Glanz die Klarheit aufhebt.

Die Motivirung muß folgerichtig sein; sie darf weder gegen die Logik des Naturgesetzes, noch gegen die des menschlichen Herzens verstoßen. In der Naturschilderung verlangen wir Treue und Korrectheit; wir wollen die Blumen nicht in einer Jahreszeit blühen sehen, in der sie in der Wirklichkeit nicht einmal Knospen treiben; das Kolorit eines exotischen Klima's muß uns mit jener Treue geschildert werden, welche der Physiognomik der Gewächse und der Pflanzengeographie Rechnung trägt. Der Lyriker, der seine Stimmung an ein Naturbild knüpft, muß ebenfalls diese innerlich waltende Motivirung beobachten. In der Ode können kühne Uebergänge der Gedanken und Empfindungen Statt finden; aber die Ergänzung der ausgelassenen Bilder, die Begründung ihres Zusammenhanges muß der Phantasie möglich sein, indem die Zwischenglieder schon durch den Organismus des Ganzen mitgegeben und gleichsam mit einer unsichtbaren Tinte geschrieben sind, die durch die Reagentien einer feurig erregten Phantasie hervortritt. Selbst in der Welt des Phantastischen und Märchenhaften muß eine gewisse Folgerichtigkeit vorherrschen, die den einmal angenommenen Voraussetzungen treu bleibt. Die traumhaft verzauberte Natur hört deshalb nicht auf, Natur zu sein — und rückwärts fließende Bäche, wie in dem „Märchen vom Tannenbaum"

von Redwitz, läßt man ſich auch im Märchen nicht gefallen, das kein Wunder begehen darf blos um des Wunders willen. Jotham im „Buch der Richter" gründet darauf eine ſchöne Fabel, daß die Bäume einen König wählen. Schiebt man den Bäumen einmal Sprache und Willen unter, ſo iſt das Weitere ganz folgerichtig ausgeführt. Der Oelbaum lehnt die Wahl ab, weil er nicht ſeine Fettigkeit, der Feigenbaum, weil er nicht ſeine Süßigkeit laſſen will — jeder Baum ſpricht gemäß ſeiner Natur und ſeinen Eigenſchaften. Der Tannenbaum von Redwitz ermangelt als ein confuſes Symbol dieſer Naturwahrheit. Schon Horaz erwähnt von Homer:

Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet,
Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

Die pſychologiſche Folgerichtigkeit iſt für die Motivirung in Roman und Drama unerläßlich. Die Handlung iſt ein Act des Willens; die größere oder geringere Kraft des Willens, der gewohnte Kreis der Vorſtellungen, die ihn beſtimmen, hängt aber von der urſprünglichen Grundlage des Charakters ab. Nur der Dichter, der einen Charakter mit organiſcher Einheit ſchafft, wird ſeine Handlungen folgerichtig motiviren. Es bedarf hier für den einzelnen Fall keiner weiteren Erwägung. Ein feſtausgeprägter Charakter läßt dem Dichter ſelbſt keine Wahl, ob er ihn ſo oder anders handeln laſſen will. Shakespeare's Hamlet, der den König gleich nach der Anſprache des Geiſtes im erſten Act erſtäche, wäre kein Hamlet mehr. Selbſt die Naturbeſtimmtheit ſpielt hier eine große Rolle. Den lahmen, buckligen Richard treibt das Bewußtſein ſeiner Mißgeſtalt zum Verbrechen; der Mohr Othello darf mit größerem Recht der Liebe ſeiner Gattin mißtrauen, und der dicke Fleiſchklumpen John Falſtaff vom Humor des Materialismus überſprudeln. Indeß würde eine Beſchränkung der Motivirung auf das Temperament, die Naturanlage, das Körperliche die Poeſie zu einem einſeitigen Realismus verleiten, wie er ſich in vielen Werken der neuen franzöſiſchen Schule und ihrer Nachahmer ausſpricht. Auf der anderen Seite kann die pſychologiſche Motivirung in ein geſuchtes Raffinement verfallen, welche bald das Abweichende und Ungewöhnliche, bald das Allzufeine und Verwickelte mit Vorliebe auswählt. Wir erinnern nur an die Motivirung in Hebbel's „Maria Magdalena" und beſonders in ſeiner

„Julie.“ Wir können uns in die Handlungsweise dieser Charaktere nicht hineindenken, weil sie zu sehr der Sitte und dem natürlichen Empfinden widerspricht. Welch' ein grenzenloses Raffinement liegt in dem Benehmen einer Clara, die ihre Jungfräulichkeit aus Berechnung opfert, um sich die Treue des Geliebten zu sichern! Abgesehen davon, daß diese Berechnung nicht gerade von scharfem Verstande zeugt — welch' einen Charakter, der allem Mädchenhaften widerspricht, setzt dies spekulative stuprum voraus! Wenn uns Hebbel dennoch seine Heldin als ein Wesen von zarter und schwärmerischer Empfindung schildert: so ist entweder die That, welche die Voraussetzung des ganzen Stückes ist, unmotivirt, oder der Charakter der Heldin selbst. Noch anomaler sind alle Voraussetzungen der „Julia“ — nur daß die Handlung hier sich mit jener folgerichtigen Absurdität entwickelt, die mit Nothwendigkeit aus dem Zusammenwirken lauter mit Spleen und Sparren behafteter Charaktere hervorgeht.

Der Dichter thut indeß wenig, wenn er nur die Folgerichtigkeit der Wirklichkeit beobachtet. Die Motivirung muß selbst ideal dem Geiste des Dichtwerkes entsprechen. Die Geschichte giebt oft einen Kausalnexus an die Hand, den der Dichter nicht brauchen kann, weil ihm die ideale Würde fehlt. Das Abschreiben der Wirklichkeit würde hier nur eine Tragikomödie erzeugen. Ein Tragödiendichter, der z. B. eine Verschwörung, eine großartige Staatsaction darstellen und dazu die Motive wählen wollte, die in der Restaurationszeit einen Plaignier zu einer Verschwörung gegen die Bourbons trieben, würde sich lächerlich machen, wie verbürgt auch immer ihre historische Wahrheit sei. Dieser Plaignier verschwor sich nämlich, wie uns Veron in seinen Memoiren erzählt, gegen Ludwig XVIII., weil seine Erfindung, die bottes à la hussarde, welche Kaiser Napoleon für die leichte Cavallerie anbefohlen hatte, von der Restauration wieder abgeschafft worden waren. Die Verschwörung wurde entdeckt und Plaignier hingerichtet. Eine Verschwörung mit solchem Ausgang ist ein tragischer Vorwurf, aber der Tragödiendichter kann sie nicht durch ein Verbot von Stiefelschäften und eine gekränkte Schuhmacherseele motiviren. Im Lustspiele und im Roman muß die Motivirung mehr in's Einzelne gehen, als in der Tragödie, wo der ideale Zug der Gestalten leichter über die kleinen Zusammenhänge des realen Lebens

hinwegträgt. Doch muß auch hier jede Scene motivirt sein! Die Personen dürfen nicht auf die Bühne treten, ohne daß ihr Erscheinen theils einen guten Grund hat, theils aber auch wieder als Triebrad in die Fortbewegung der Handlung eingreift. Im Einzelnen haben indeß auch große Tragödiendichter sich in der Motivirung nicht gerade stark bewiesen und Fehler begangen, die ein mäßiger Verstand mit Leichtigkeit entdeckt und rügt. Sophokles z. B. läßt den König Oedipus durch Kreon über den Tod seines Vorgängers Laios unterrichten. Da Oedipus schon einige Jahre an der Stelle des Laios regiert, so ist es sehr unwahrscheinlich, daß er nicht selbst über diesen Tod bereits ganz genau unterrichtet gewesen sein sollte. Diese Art der Exposition ist daher ungeschickt. Kreon theilt ihm ferner mit, daß Apollo verlangt, die Mörder des Laios sollten zur Rechenschaft und Rache gezogen werden. Es kommt daher Alles darauf an, die Mörder des Laios zu entdecken. Oedipus frägt also mit Recht, ob keiner von den Begleitern des Laios, die bei seiner Ermordung zugegen gewesen, noch am Leben sei? Als er aber erfährt, daß einer der damaligen Gefährten des Königs noch lebe, läßt er diesen nicht zu sich fordern, und selbst als er später erscheint, frägt er ihn nicht einmal danach. Das ist vollkommen unmotivirt und verstößt gegen die einfachsten Forderungen des Verstandes. Freilich wäre sonst die Katastrophe des Stückes schon in der ersten Scene herbeigeführt worden! Shakespeare, so unübertrefflich in den großen Motiven, ist keineswegs tactfest in den kleinen. Sorgsamer motivirt Schiller, obwohl die Handlungsweise des Posa im „Don Carlos" eines Commentars bedarf.

Auf der sorgsamen Motivirung beruht die **Korrectheit der Komposition**, der klare und übersichtliche Zusammenhang. Höher als die bloße Korrectheit steht der **Rhythmus**, welcher die harmonische Bewegung der Gruppen ist. Durch ihn gewinnt die Gliederung des Kunstwerkes eine tactvolle Lebendigkeit. Der Fortgang der Handlung und ihre regelmäßig wiederkehrenden Ruhepunkte, die Entgegenbewegung ihrer einzelnen Glieder, die verstärkt als Bewegung ganzer Gruppen wiederkehrt, die epische und dramatische Stimmenführung und Stimmenverflechtung, der Fugengang, die scheinbare Selbstständigkeit der einzelnen Glieder, die aber dennoch durch den beharrlichen Grundgedanken einheitlich gefesselt werden, das Fortschreiten der einen Gruppe während des

Zurückbleibens der andern, Trennungen, die eine neue Vereinigung, Lösungen, die eine neue Spannung vorbereiten: das Alles gehört der inneren Rhythmik des künstlerischen Organismus an, jener Musik, die der Genius in sich selbst trägt, und deren sanftwirkendes Gesetz er fast unmerklich durch seine Schöpfungen ausgießt. Den Zauber merkt man wohl, doch nicht, woher er kommt — und nur der feingebildete Sinn kann sich Rechenschaft geben von den Ursachen der harmonischen Wirkung. Shakespeare war ein Meister dieser Rhythmik. Indem er es liebt, einen Grundgedanken an mehrere Gruppen zu vertheilen, gewinnt er in seinen Dramen Raum für eine wechselnde Fort- und Gegenbewegung derselben, bis er die getrennten Flüsse der Handlung zu einem majestätischen Strom vereinigt, der die Idee des schöpferischen Meisters in voller Klarheit spiegelt. Vischer hat in seiner „Aesthetik" (Bd. 3. S. 45.) den rhythmischen Gang in „König Lear" mit gewohnter Feinfühligkeit nachgewiesen — man könnte ihn ebenso im „Kaufmann von Venedig," in „Maaß für Maaß," auch in Schiller's „Maria Stuart" nachweisen. In der Lyrik zeichnen sich die Oendichter, besonders Pindar, durch eine kühne Rhythmik des Gedankens aus.

Eine nähere Darstellung der Kompositionsgesetze werden wir erst bei dem Epos und Drama geben, da sie, verschieden in diesen Hauptgattungen, dort erst größere Bestimmtheit gewinnen. Dagegen müssen wir jetzt das Gewand, in welches die Dichtkunst sich hüllt, näher in's Auge fassen. Das Vehikel der dichtenden Phantasie ist die Sprache — die dichterische Technik beruht wesentlich auf ihrer Behandlung. Nur der Genius giebt ihr das Gepräge, aber die Kenntniß des dichterischen Ausdrucks, der Figuren und Bilder, der Verskunst und des Reimes lehrt uns erst, seine gesetzgebende Macht würdigen, während sie auch für das eigene Schaffen eine bewußte und tiefere Gesetzmäßigkeit hervorruft.

Drittes Hauptstück.

Die Technik der Dichtkunst.

Erster Abschnitt.

Das dichterische Wort.

„Die Wahl treffender und edler Ausdrücke fesselt und bezaubert die Hörer und verleiht zugleich Größe, Schönheit, gesundes Aussehen, Gewicht, Kraft und Energie.“ Diese Worte Longin's (Ueber das Erhabene C. 30) weisen darauf hin, daß die redneriſche, noch mehr aber die dichteriſche Kunſt vorzugsweiſe von der Wahl des Ausdruckes abhängig iſt. Der Ausdruck aber läßt ſich zuerſt als einzelner in's Auge faſſen, als dichteriſches **Wort**, ehe wir ihn im Zuſammenhang der Worte, als dichteriſche **Wendung** betrachten.

Vor dem Genius liegt der Sprachſchatz offen da — er kann aus ihm wählen, er kann ihn bereichern; denn er hat das Recht, die Sprache fortzubilden, weil in ihm die ſprachſchöpferiſche Kraft ruht. Wer den Bildungsgang der Sprache verfolgt, wird auf eine Menge von Wörtern ſtoßen, bei denen nur das Dichtertalent zu Pathen geſtanden. Das Wort: „**furchtlos**“ z. B. iſt jetzt bei uns ſo vollkommen eingebürgert, daß wir uns wundern, es irgendwo als ein neugeſchaffenes bezeichnet zu finden. **Gottſched** aber erwähnt es noch als ein glückliches Wagniß **Simon Dach's**, der es in dem Vers:

Und wann ſollte furchtlos ſein?

zuerſt in die deutſche Sprache eingeführt.

Der Sprachſchatz enthält nun eine Menge geprägter Münzen, bei denen der Prägſtock des Dichters nicht thätig war, und die auch keinen poetiſchen

Cours gewinnen können. Hierzu gehören zunächst die Fremdwörter, die in der deutschen Dichtersprache nur ein sehr beschränktes Gastrecht finden dürfen. Ohne dem blinden Eifer einer Sprachreinigung zu huldigen, welche das Fremdwort auch aus unsern prosaischen Werken und dem Gebrauch des Lebens verbannen will, wo wir mit dem Wort in der Regel auch den bestimmten Begriff verlieren: muß man doch zugeben, daß die Reinheit der poetischen Diktion durch den Gebrauch der Fremdwörter in ungehöriger Weise getrübt wird. Wohl giebt es Fremdwörter, die ebenso unentbehrlich, wie eingebürgert sind, und die daher auch der Dichter nicht vermeiden kann, doch die große Mehrzahl derselben verfällt in der Poesie mit Recht dem Strafgerichte der Puristen. Unsere Klassiker haben sich vom unnöthigen Gebrauch der Fremdwörter nicht freigehalten, was bei ihnen um so weniger auffällt, als sich durch Schiller's und Goethe's Dichtungen eine ganze Kette mythologischer Namen zieht; denn wo beständig vom „Orkus" die Rede ist und sogar statt des Himmels sich der „unbewölkte Zeus" in den Fluthen spiegelt, da fallen Ausdrücke, wie „Sphäre, Aether, Element" weniger auf. Goethe läßt den Faust von „neuen Sphären neuer Thätigkeit" sprechen. Schiller sagt: „Aber dringt bis in der Schönheit Sphäre," spricht vom „Symbol des Schönen und des Großen," „von der heil'gen Sympathie, der das Unsterbliche erliegt," von dem „Ideale," vor dem die beschämte That muthlos fliehen soll. Gerade diese Fremdwörter haben etwas Oedes und Todtes; denn sie sind abstracte Schatten aus dem Orkus der philosophischen Terminologie. Unsere neueren philosophischen Poeten, Sallet, Jordan, Titus Ulrich u. A., haben sich ebensowenig vor dem Gebrauche solcher Kunstausdrücke gehütet, und wir können hierher auch mit gleichem Rechte die deutschen Wendungen rechnen, welche Hegel zu Schlagwörtern seiner Philosophie gestempelt: das Fürsichsein, Beisichsein, Außersichsein, bei denen die Muse ein Recht hat, außer sich zu gerathen, wenn sie ihnen in einer Dichtung begegnet; denn sie sind ebenso unschön, wie unsinnlich! Je freier der ideale Styl der Dichtung von Fremdwörtern, desto geläuterter ist seine künstlerische Haltung. Dennoch lassen wir hier eine Ausnahme gelten; es ist die erotische Schilderung, wo ein angemessenes Kolorit selbst die fremdklingenden Worte zu erfordern scheint, wo sie wie mit einem würzigen Hauch die Dichtung durch-

ziehen. Wir denken hierbei vorzugsweise an Freiligrath, der diesen Fremdlingen noch dadurch eine besondere Auszeichnung zu Theil werden läßt, daß er sie zu Reimen verwendet. Im Gegensatz gegen die abstracte Verschwommenheit der philosophischen Fremdwörter geben diese eine schärfere Bestimmtheit und haben überdies die Entschuldigung für sich, daß die deutsche Sprache keine Worte hat, um sie zu ersetzen. Wenn Freiligrath sagt:

Und sehet: noch ein Schemen,
Ein Kämpfer auf dem Nil,
Ein Führer von Triremen,
Der unter Cäsar fiel!

so bezeichnet dieser Ausdruck in ganz bestimmter Weise und sonst unerreichbarer Kürze das römische Ruderschiff; auf der anderen Seite bedarf er für das ungelehrte Publikum eines Commentars. Solche Ausdrücke lassen sich nur gebrauchen, wo sie sich selbst erklären.

Es gehört große Kunst dazu, Worte, die eine Specialität der Marine, des Krieges, der Volks- und Erdkunde ausdrücken, so anzuwenden, daß der Ausdruck nicht seinen dichterischen Adel einbüßt. Freiligrath besitzt meistens diese Kunst. Doch treibt er ebenso oft einen überflüssigen Luxus mit Fremdwörtern, wo sie Nichts zur Charakteristik beitragen, nicht den Zauber des Kolorits erhöhen, z. B.:

nur noch durch diese Schleuse,
Und deinen Kupferbauch umplätschert das Bassin!
Wie sich auf dem Verdeck die rüst'gen Lootsen drängen!
Zur Arbeit singen sie; — einfach, mit rauhen Klängen
Schallt über's Wasser der Refrain.

Die Länder- und Völkernamen, die Freiligrath in seine Verse gewebt, können ebensowenig für bloße Fremdwörter gelten, wie die mythologischen Namen, die Goethe's und Schiller's Dichtungen durchranken.

Wie Freiligrath ein Muster für den entschuldbaren Gebrauch des Fremdworts in der Dichtkunst: so ist es Scherenberg für den verwerflichen. Seine Hauptdichtung: Waterloo beginnt mit den Versen:

„Jacta est alea — entweder — oder!"
Spricht der gefang'ne Cäsar der Franzosen
Auf Elba —

und charakterisirt damit von vornherein das dichterische Kauderwälsch, das durch seine sonst talentvollen Dichtungen geht. Scherenberg streut die Fremdwörter in einzelnen Brocken in seine Verse, aber nur in den humoristischen Theilen des Werkes läßt sich diese absichtliche Sprachmengerei rechtfertigen.

Was der ernsten Muse versagt ist, das gerade kommt der komischen zu Statten. Das mit Geschick angewendete Fremdwort ist ein Hauptträger der komischen Wirkung, und zwar nicht blos da, wo es die Sprachmengerei zu verspotten gilt, wie in Rachel's und Laurenberg's Satyren:

Ein braver Kapitain, ein alter Freiersmann,
Hub seinen Mengelmuß mit diesen Worten an:
La Maitre machet mir en façon der Franzosen
Für gut contentement ein paar geraumer Hosen,
Ich selber bin mir gram, mir knorrt der ganze Leib
Daß ich jusqu' à présent muß leben ohne Weib.
Was hab' ich nicht gethan? Was hab' ich nicht erlitten,
O Cloris, dein amour und Schönheit zu erbitten?
Weil dein Eclat soweit die andern übergeht,
Wie wenn ein Diamant bei einem Kiesel steht.
Soleil de notre temps, o Auszug aller Tugend!
O himmlischer Trésor! u. s. s.

Rachel, der Poet.

Die deutschen Dramatiker haben sich in den verschiedensten Epochen unserer Literatur diese komische Wirkung nicht entgehen lassen. Andreas Gryphius läßt in seinem „Horribilicribrifax" sowohl den Helden des Stückes, als seinen Gegner Daradiridatumdari das Französisch, Spanisch und Welsch durcheinander mischen, während der Schulmeister Sempronius Griechisch und Lateinisch im Uebermaaß in seine deutsche Rede wirft; Lessing's Riccaut de la Marlinière radebrecht deutsch und französisch mit komischer Wirkung durcheinander und hat in der neuesten Zeit an Gutzkow's Königslieutenant Thorane einen Nachfolger gefunden, dessen Deutsch-Französisch stets einen leise komischen Anflug mit sich führt, aber dort, wo es ernstere sentimentale Wirkungen hervorrufen soll, gekünstelt erscheint.

Einen ebenso undichterischen Eindruck, wie das Fremdwort, das unnöthigerweise angebracht wird, macht das deutsche Ersatzwort der

Puriſten, welche nicht das Product eines ſprachſchöpferiſchen Genius iſt, ſondern die mühſame Erfindung einer ſprachkünſtelnden Grille, wenn es ſich an die Stelle eingebürgerter Wörter fremden Urſprungs drängen will. Trotz des Fremdwörterbuchs von Heyſe und des Potsdamer Sprachreinigungsvereins verfällt indeß die neuere Poeſie ſelten in dieſen Fehler, den in früheren Zeiten bereits Rachel in ſeinen Satyren verſpottet. Die Thätigkeit des Puriſten iſt in dieſem Falle nur eine Karrikatur der Thätigkeit des Dichters, welcher neue Worte entweder durch eigene Bildnerkraft, durch einen Act der Inſpiration ſchafft oder ältere oder veraltete in neuen Schößlingen zu Ehren bringt. Hierüber hat ſchon Horaz in ſeiner „Poetik" die richtigſten Lehren ertheilt*). Er hat, indem er ſich auf den Vorgang des Plautus, Cato und Ennius beruft, auch für Virgil und für ſich das Recht in Anſpruch genommen, neue Wörter in die Sprache einzuführen, unter dem Vorbehalt, dies Recht mit Maaß in Anwendung zu bringen; er hat auf der anderen Seite die organiſche Entwickelung der Sprache ſelbſt, die er mit dem Laubwalde vergleicht, der zuerſt die älteſten Blätter verliert, im Lenz aber ſich jugendlich mit friſchem Schmuck erneuert, in ihrem Weſen richtig erkannt und als den Wächter dieſer ganzen ſprachlichen Fortbildung, mag ſie nun vom dichteriſchen Talent oder vom nationalen Genius ſelbſt ausgehen, den Sprachgebrauch hingeſtellt:

si volet usus,
Quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.

Daß alte Wurzeln neue Stämme, alte Stämme neue Zweige, Blätter und Blüthen treiben, iſt das gute Recht der ſprachlichen Entwickelung. Der Dichter kann manches ältere Wort durch glückliche Anwendung wieder zu Ehren bringen, wie es in vielen Fällen das Vorbild Goethe's beweiſt. Dagegen iſt die romantiſche Schule, beſonders Fouqué, in eine widerliche Manier verfallen, indem ſie, minniglich und reckenhaft, altdeutſche Wörter unverändert aufnahm, um damit ihre Dichtungen in einer mittelalterlichen Weiſe auszuſtaffiren, welche dem Genius unſerer Zeit widerſpricht. Auch Redwitz in ſeiner „Amaranth" und ſelbſt Fontane und Andere in altdeutſchen Balladen befleißigen ſich oft einer

*) Hor. de art. poet. 46—72.

Ausdrucksweise, die an die alten gothischen Burgen und Kapellen erinnert. Ebensowenig ist der Chronikenstyl in den historischen Romanen von Willibald Alexis zu billigen, durch den zwar ein naiv treuherziger Ausdruck erreicht wird, aber auf Kosten der höheren künstlerischen Ausbildung der fortgeschrittenen Sprache.

Da jede Sprache in verschiedene Dialekte zerfällt, so entsteht die Frage, inwieweit die Dichtung sich des einen oder anderen Dialektes bedienen darf? Als Grundsatz muß es wohl feststehen, daß die Dichtung sich in jener Sprache der geläuterten Bildung zu bewegen hat, welche von allen provinziellen Anklängen frei ist. Denn erst in ihr hat der Genius der Sprache jenen Höhenpunkt erreicht, wo er alle Besonderheit abgestreift, um einen harmonischen Spiegel des Gedankens zu schaffen; sie erst ist das Palladium der nationalen Einheit. Nur in einer Sprache, in der die Nation sich als Ganzes fühlt, können dauernde Schöpfungen des Genius niedergelegt werden.

Die Ausnahme von dieser Regel kommt besonders der komischen Dichtung zu Statten. Die Komik dringt überall auf die specielste Bezeichnung; sie geht bei der Charakteristik viel weiter in's Einzelne, als die ernste Dichtung. Sie kann sich des Dialekts trefflich bedienen, um einem Charakter dadurch ein schärferes Gepräge der Eigenthümlichkeit zu geben, um ihn durch den Kontrast humoristisch hervorzuheben. Shakespeare's „Capitain Fluellen" im „Heinrich V." ist ein Beispiel hierfür, welches sich spätere englische Lustspieldichter zu Nutze machten — wir erinnern nur an den schottischen Anflug, durch den Sir Pertinax Macsycophant in Macklin's „the man of the world," an den nordenglischen Dialekt, durch den John Mordy in Cibber's „the provoked husband" sich gleich in charakteristischer Weise einführen. Auch die englischen Romanschriftsteller, wie Walter Scott, Dickens, bedienen sich oft des Dialekts bei komischen Nebenfiguren. Die deutsche Posse ist vorzugsweise lokaler Art und daher ganz in den Humor dieser Dialekt-Unterschiede getaucht. Wir haben vorzugsweise Wiener und Berliner Possen, in denen der lokale Ausdruck jovialer Gemüthlichkeit und naseweiser Kritik vortrefflich durch die Eigenthümlichkeiten des betreffenden Dialektes unterstützt wird. Holtei erreicht in seinen „Wienern in Berlin" durch den Kontrast beider Dialekte eine humoristische Wirkung.

Lokale Witzblätter, wie der „Kladderadatsch," die „fliegenden Blätter" in München, Saphir's „Wochenkrebs" in Wien sind ebenfalls auf die Ausbeutung dieses volksthümlichen Sprachschatzes angewiesen, der durch seine bunte wechselnde Einkleidung dem Witz Frische und Neuheit verleiht und ihm überhaupt einen eigenthümlich aromatischen Beigeschmack giebt. Wenn man dagegen in ernsten und sentimentalen neuen Dorfgeschichten von Auerbach, Ludwig u. A. überall auf Provinzialismen stößt, die mit übertriebenem Behagen ausgebeutet werden, so kann man darin nur einen Verstoß gegen den guten Geschmack und eine bedrohlich hereinbrechende realistische Barbarei finden.

Eine zweite Ausnahme von der oben aufgestellten Regel läßt sich für eine Art lyrischer Poesie, für das „Volkslied" geltend machen. Jeder Dialekt hat etwas Naturwüchsiges, das dem ursprünglichen Quell des Gemüthes nahe zu liegen scheint. Die niedern Stände überhaupt leben und weben in dieser provinziellen Bestimmtheit des Ausdruckes; die Naivetät der Empfindung scheint sich in ihr am glücklichsten abzuspiegeln. Der Dialekt hat etwas Knospenartiges, Mädchenhaftes; der nur halb erschlossene Genius der Sprache schlägt in ihm sein träumerisches Auge auf. Dieser ahnungsvolle Reiz hat neuerdings einige Dichter bestimmt, den Dialekt zum Gewand einer volksthümlichen Lyrik zu wählen, deren Bedeutung freilich auf die Landesgrenzen beschränkt ist, innerhalb deren er das herrschende Idiom ist. Hebel's „alemannische Gedichte" haben den schwäbischen, Holtei's „schlesische" den schlesischen, Klaus Groth's „Quickborn" den niederdeutschen zur Einkleidung einer Liederdichtung gewählt, die manche liebliche Blüthen getrieben. Doch ist ebenso oft mit dieser waldfrischen Ursprünglichkeit des Dialektes in süßlicher Weise kokettirt worden; man hat seine Berechtigung überschätzt und wohl gar die einzig echte Poesie in den oft stammelnden Naturlauten der Volkslyrik gesucht.

Wenn wir nun im Einzelnen erwägen wollen, wie der dichterische Ausdruck Kraft und Grazie durch das bloße Wort gewinnt: so werden wir zunächst das Hauptwort und Beiwort in's Auge fassen müssen. Das Hauptwort scheint als feste abgeschlossene Form der schöpferischen Thätigkeit des Poeten nur einen geringen Spielraum zu bieten. Er wird zunächst jene unkräftigen, abstracten Bildungen, besonders mit der

Endung: ung zu vermeiden haben, die in unserer neuen orientalischen Lyrik eine allzugroße Rolle spielen*). Es fehlt ihnen alle sinnliche Anschaulichkeit! Dagegen haben die mehr aktiven, von Zeitwörtern gebildeten Hauptwörter wie z. B. Berather, Thäter, Erhalter, Kraft und Frische:

Harret, bis im Morgenwinde eure Turbanfedern flattern —
Morgenwind und Morgenröthe werden ihnen zu Bestattern.
Freiligrath.

Ihrer Spur folgt die Hyäne,
Die Entweiherin der Grüfte! Freiligrath.

Schöpferin, Entfalterin
Himmlischer Zier
Siehst du, Gestalterin,
Mich vor mir.
Oder du Liebe,
Einigerin,
Jedischer Triebe
Reinigerin. Rückert.

Es liegt hierbei eine Personifikation zu Grunde, welche die Sprache selbst vollzieht, und die der Dichtung zu Gute kommt. Auch fließt hier gerade ein ergiebiger Born für neue Wortbildungen, welche aus alten Stämmen zwanglos herauswachsen**). Doch hat auch das scheinbar spröde Hauptwort eine Seite, wo es sich für dichterische Neubildungen gefügig erweist. Seine Fähigkeit, durch die Zusammensetzung mit andern Hauptwörtern neue Wörter zu bilden, ja selbst Nebenbestimmungen als gleich berechtigt in sich aufzunehmen, verleiht dem Ausdruck ebenso Reichthum, wie Energie. Daß sich diese Fähigkeit soweit erstreckt, um selbst die Spiele-

*) Auch Platen ist nicht frei davon. Er sagt z. B.
der Elemente Bildungen zerfließen (Rom. Oedipus)!
Die Schlußparabase dieser Komödie wimmelt von solchen abstracten Wörtern.

**) Die Wirkung der Diminutivbildungen, das Niedliche, Zierliche tändelnd zu schildern, hat Rückert in dem Gedicht: die Göttin im Putzzimmer, auf's Glücklichste erreicht. Selbst die Häufung der Diminutive ist hier nicht störend: Nischchen, Zellchen, Tischchen, Gestellchen, Schreinchen, Quästchen, Steinchen, Kästchen, Ringelchen, Kettchen, Dingelchen, Blättchen, Nädelchen, Häckchen, Fädelchen, Fleckchen, Widelchen, Schleifchen, Zwickelchen, Streifchen u.

reien des aristophanischen Humors nachahmen zu können, hat Platen im „Oedipus" gezeigt:

Nie will ich einen Oedipus,
Ich selbst erfinden, zeigen euch, wie jener Mensch
Es hätte machen sollen, ein historisches
Vorzeitsfamilienmordgemälde bühnenhaft
Dem Publikum vorbei zu führen. — —

Ja, wo wäre denn
Dekorationsveränderung und sonstige
Freischützlaskadenfeuerwerkmaschinerie.

In diesen kühnen komischen Zusammensetzungen liegt eine Kraft, welche einen ganzen Satz in die Einheit eines Wortes zusammendrängt.

Keine Dichtung gewährt interessantere und reichere Belege für die Bedeutung dieser Wort-Zusammensetzungen, als Goethe's „Faust." An der Neuheit, Frische und Energie des Ausdruckes, die uns aus dem ersten Theil entgegenweht, haben sie einen wesentlichen Antheil. Dagegen zeigen gerade die mühseligen Wort-Composita des zweiten Theiles, wie die Hand des Dichters erlahmt und zu solchen kühnen Griffen unfähig geworden ist. Hier zeigt es sich, wie das Hauptwort in seinen Zusammensetzungen sogar für den ganzen Styl charakteristisch werden kann, indem sich ebenso die glückliche Dichterkraft der Jugend, wie die manierirte Ohnmacht des Alters in ihnen ausprägt.

Man vergleiche die folgende Sammlung solcher Wörter aus dem ersten und zweiten Theile:

Erster Theil: Gnadenpforte, Dichterhöhe, Brudersphäre, Wettgesang, Donnergang, Paradieseshelle, Sphärenlauf, Wirkenskraft, Weltenqualm, Freudebeben, Flammenbildung, Lebensfluthen, Thatensturm, Spiegelfluth, Erdensonne, Jugendmacht, Höllenluchs, Teufelsfaust, Riesenfichte, Nachbaräste, Nachbarstämme, Gedankenbahn, Feuerpein, Blend- und Schmeichelkräfte, Traum- und Zaubersphäre, Lock- und Gaukelwerk.

Zweiter Theil: Erfüllungspforte, Wechseldauer, Doppelzwerggestalt, Glitzertand, Blitzeswerk, Geister-Meister-Stück, Bücherkruste, Krächzegruß, Flügelflatterschlagen, Zitterwogen, Glanzgewimmel, Alt-Wälder, Flüsterzittern, Säuselschweben, Gezwergvolk.

Welche gesetzgebende Schöpferkraft in den Bildungen des ersten, welche Verknorpelungen des Styles in denen des zweiten Theiles!

Aus diesen Beispielen ersehn wir zugleich die größere Prägnanz, die der Ausdruck durch solche Zusammensetzungen gewinnt. Theils werden sie durch eine Verbrüderung von Substantiven gebildet, wie Sphärenlauf, für Lauf der Sphären, Wissensqualm für Qualm des Wissens, und gewinnen durch die Aufnahme des Genitivs an Kürze und Kraft; theils sind es adjectivische Bestimmungen, die sich in morganatischer Ehe an das Substantivum antrauen lassen: Brudersphäre für brüderliche Sphäre, Riesenfichte für riesige Fichte, Spiegelfluth für spiegelnde Fluth, Blend- und Schmeichelkräfte für blendende und schmeichlerische Kräfte. Eine unglückliche Bereicherung dieser Flora giebt das Wort „Alt-Wälder" im zweiten Theile für „alte Wälder." Diese Abbreviaturen des Ausdruckes, die aus der Standeserhöhung des Adjectivums hervorgehn, geben ihm eine große Schlagkraft. Noch größer ist die der Antithese, wenn die beiden vereinigten Wörter zugleich entgegengesetzt sind: z. B. Erdensonne. „Wechseldauer" im zweiten Theile klingt gesucht. Goethe liebt es auch, zwei neue Reiser auf einen Wortstamm zu impfen: Traum- und Zaubersphäre, Lock- und Gaukelwerk, wobei das erste in der Regel mehr vom zweiten in's Schlepptau genommen wird, so daß man die Kühnheit der Zusammensetzung z. B. Lockwerk überhört.

Noch wichtiger für die dichterische Diktion als die Wahl des Hauptwortes ist die des Beiwortes, in welchem sich der eigentliche Zauber der Phantasie und Empfindung und die specifische Kraft jedes einzelnen Talentes ausspricht.

An den Beiwörtern kann man Homer und Pindar, Aeschylos und Sophokles, Virgil und Horaz, Schiller und Goethe, Heine und Lenau unterscheiden. Schon der alte Aesichorus ist wegen des geschicktesten Gebrauchs der Beiwörter für den anmuthigsten Poeten gehalten worden. Ein Beiwort, das eine einfache Bestimmung einfach ausdrückt, kann dennoch eine große Kraft der Bezeichnung, eine große Innigkeit der Empfindung ausdrücken. Goethe liebt solche Adjectiva: hoch, reg, sanft, dunkel, schwer; hohe Gestalten, rege Wipfel, sanfte Pfeile, dunkles Laub, schwere Wolke.

Kennst du das Land, wo die Citronen blühn,
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn,
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,
Die Myrthe still und hoch der Lorbeer steht!

Wie einfach sind die Beiwörter in diesem Vers gewählt, und wie geben sie doch durch ihre Zusammenstellung ein stimmungsvolles Bild! Auch „gefällig, anmuthig" sind Lieblingsbeiwörter dieses Dichters! Spiegelt sich in ihnen nicht ganz die plastische Klarheit seiner Seele und seines Styles? In Heine's Liedern finden sich ebenfalls einfache Beiwörter, welche von einem großen Reize der Stimmung begleitet sind. Doch wiegen hier die sinnlichen vor, nicht in Goethe's plastischem, sondern in stoffartigem Sinn: süß, weich:

So schwebt mir vor ein süßes
Anmuthig liebes Bild.

Mädchen mit dem rothen Mündchen,
Mit dem Aeuglein süß und klar.

In den Armen meiner Kön'gin
Ruht mein Königshaupt so weich.

Im Kontrast damit drückt er sein Unbehagen durch Wörter wie dumpf, wund, elend aus! Liebeslust und Lebenssattheit, der Grundzug seiner Gedichte, prägt sich in seinen Lieblingsadjectiven aus. Doch hat er mit Goethe den Vorzug gemein, daß er dem einfachsten Beiwort oft eine prägnante Bedeutung zu geben weiß z. B.:

Ich weiß nicht, was soll es bedeuten,
Daß ich so traurig bin!

Ganz abweichend von diesen beiden Dichtern liebt Schiller abstracte Beiwörter, wie edel, sittlich, herrlich, ewig, schrecklich, zärtlich, himmlisch, Beiwörter, welche den idealen Charakter und das sittliche Pathos seines Dichtens treffend repräsentiren. Wo er aber schildert, häuft er die Synonyma in einer fast unschönen Weise:

Wie's von Salamandern und Molchen und Drachen
Sich regt in dem furchtbaren Höllenrachen,
Schwarz wimmelten da, in grausem Gemisch
Zu scheußlichen Klumpen geballt,
Der stachlichte Krebs, der Klippenfisch,
Des Hammers gräuliche Ungestalt,

Und dräuend wies mir die grimmigen Zähne
Der entſetzliche Hai, des Meeres Hyäne!

Lenau wiederum liebt Beiwörter wie ſtill, ſtumm, trüb, traut, dunkel, in denen ſich die Melancholie ſeiner Seele malt.

Alle dieſe Beiwörter fördern direct die Anſchaulichkeit und die Stimmung. Hierher gehören auch die ſtereotypen Beiwörter Homer's: die roſenfingrige Eos, die blauäugige Athene, der blondgelockte Menelaos u. ſ. w. Eine größere Wirkung als dieſe einfachen Adjectiva bringen diejenigen hervor, in denen eine Metapher latent iſt. Wir können jene Adjectiva der Bezeichnung, dieſe Adjectiva der Beziehung nennen. Hier handelt es ſich nicht blos um ein epitheton ornans, um eine plaſtiſche, ſinnliche, ſittliche Bezeichnung; das Adjectivum trägt hier nicht blos die Fackel, um das Subſtantivum zu beleuchten; es ſteht ſogar im offenen Widerſpruch mit ſeinen Eigenſchaften und wird ihm nur durch einen kühnen Machtſpruch des Dichters beigegeben, welcher dann dem Subſtantivum eine Bedeutung unterſchiebt, die ohne Zuſammenhang mit ſeinem eigentlichen Weſen iſt und ſich gleichſam nur als ein Reflex aus der ganzen Situation, aus dem ganzen Gedanken auf dasſelbe ergießt. So wenn einem ſinnlichen todten Ding eine geiſtige Eigenſchaft untergeſchoben wird. Heine ſagt:

Und das iſt ein Drehn und Winden
Vor den bunthemalten Puppen,
Und das bläkt und dampft und klingelt,
Und die dummen Kerzen funkeln.

In dies Beiwort flüchtet ſich die Kritik des Dichters über die ganze Handlung. Es hat zu dem Subſtantivum, bei dem es ſteht, keine andere Beziehung, als daß es daſſelbe mit zum Träger des Gedankens macht. Goethe ſpricht vom „ſtolzen Licht," das der Mutter Nacht den Vorrang ſtreitig macht, von den „ſüßen Roſen." Shakespeare iſt reich an ſolchen beziehungsreichen Beiwörtern:

Ich rath' euch lieber, in den keckſten Farben
Der Luſt zu kommen.

Kaufmann von Venedig.

Welch' eine Bürgerfrau nenn' ich mit Namen,
Wenn ich behaupt', es tragen Bürgersfrau'n
Der Fürſten Aufwand auf unwürd'gen Schultern.

Wie es euch gefällt.

Denn über meinem Haupt erscheinest du
Der Nacht so glorreich, wie ein Flügelbote
Des Himmels dem erstaunten, über sich
Gekehrten Aug' der Menschensöhne, die
Sich rücklings werfen, um ihm nachzuschaun
Wenn er dahinfährt auf den trägen Wolken.
-Romeo und Julie.

Die trägen Wolken (lacy-pacing clouds) sind es hier nur im Gegensatze zu dem beschwingten Boten des Himmels (winged messenger)! Umgekehrt kann das Adjectivum der Beziehung eine sinnliche Eigenschaft einem geistigen Subject unterschieben. Einige Wendungen dieser Art sind so gebräuchlich, daß man das Metaphorische dabei übersieht z. B. glühende Leidenschaft, heller Sinn, brütender Gedanke, unergründlicher Schmerz. Dingelstedt spricht von „strohbedeckter und begnügter Stille," Shakespeare von „frostiger Warnung" (Richard II.), von verwirrten Tagen und faulen Zeiten (Heinrich IV.);

O glänzende Zerrüttung, gold'ne Sorge. (Heinrich IV.)

Doch eh' die Kron', um die er wirbt, in Frieden
Die Schläf' ihm deckt, da werden blut'ge Schlafen
Den zehntausend Müttersöhnen übel
Dem blüh'nden Antlitz Englands stehn, verwandeln
Die Farbe ihres mädchenblassen Friedens
In scharlach'ne Entrüstung. (Richard II.)

Hier liegt in den Adjectiven eine allegorische Kraft. Wir sehen den Frieden als ein blasses Mädchen, ihm gegenüber die scharlach'ne Entrüstung, die blutrothe Kriegsfurie! Der Dichter kleidet durch diese Adjectiva abstracte Begriffe in sinnliche Farben, aber nur die Beziehungen des Gedankens machen es möglich, daß diese Haupt- und Beiwörter zusammengestellt werden. Ja das Beiwort kann bis zum Gegensatz gegen das Hauptwort fortgehn, wie z. B. Shakespeare vom „harmon'schen Zwist der Töne" spricht. (Sommernachtstraum.) Die Adjectiva der Bezeichnung passen mehr für das einfache Lied und die epische Dichtung, die der Beziehung für die gedankenvollere Lyrik und das Drama.

Auch die Flora der Adjectiva läßt sich auf dem Wege der Zusammen-

ſetzung durch Neubildungen bereichern, die allerdings nur ſo bildſamen und formenreichen Sprachen wie der griechiſchen und deutſchen, zu Geſicht ſtehn. Der Ausdruck gewinnt dadurch an Kraft und Mark. Wenn wir die Participien der Verben, die meiſtens adjectiviſch gebraucht werden und dadurch, daß ſie das von ihnen regierte Object mit in ſich hineinnehmen und mit ihm ein Wort bilden, eine große Zahl von Zuſammenſetzungen liefern, mit hinzu rechnen, ſo erhalten wir mehrere Klaſſen adjectiviſcher Kompoſita.

Erſtens: Beiwort und Beiwort vereinigen ſich zu einem Worte: blondlockig, leichtbeſchwingt, heiligroth (Heine), ſchwarzflüglicher Tod (Euripides nach Fritze), weißflügliches Kreterſchiff (Euripides).

Zweitens: Beiwort und Hauptwort, und zwar kann das Hauptwort die nähere Beſtimmung des Beiwortes ſein z. B. thränenfeucht für: feucht von Thränen, thauſchwer (Platen) für: ſchwer von Thau, oder das Hauptwort enthält einen Vergleich: marmorblaß für: blaß wie Marmor, löwenbeherzt (Platen), beherzt wie ein Löwe, taubenmild (Heine), mild wie die Taube. Hierin liegt eine weſentliche Kräftigung der Anſchaulichkeit des Ausdruckes, indem die Eigenſchaft gleichſam mit demjenigen ſinnlichen Object zuſammenwächſt, das ſich vorzugsweiſe durch ſie auszeichnet. Hierher gehören nun die activen Participien, die mit dem Accuſativ, den ſie regieren, ein Wort bilden: weinſtocknährend (Platen), leichenwitternd (Heine), ſchickſalverkündend (Euripides) und die paſſiven Participien, welche das Subſtantiv, von dem ſie regiert werden, mit in ſich aufnehmen: ſäulengetragen (Schiller), prophetengefeiert (Heine).

Drittens: Das Beiwort oder Participium nimmt eine Adverbial- oder Zahlbeſtimmung in ſich auf: weitgähnend, ſchluchtwärtslockend, dreinamig, dreigeſtaltete (Goethe).

Die meiſten dieſer Adjectivbildungen ſind indeß ſo gewichtig, daß ſie ſich für die leichteren Gattungen der Dichtkunſt unbrauchbar erweiſen. In einem Liede z. B. würden ſie einen alle Grazie erdrückenden Eindruck machen, wie Felsblöcke, die man in einen Blumengarten gewälzt. In der Epopöe, in den Chören der griechiſchen Tragödie, in den Parabaſen der Komödie, in den antiken und den ihnen nachgebildeten modernen

Oden oder Pindarisch freien Rhythmen sind sie dagegen ganz an ihrem Platze, obwohl nicht zu leugnen ist, daß die antikisirenden Oden Klopstock's, Ramler's, Platen's durch die Häufung solcher allzuwuchtigen Eigenschaftswörter, die sie meistens der Spondäen und Molossen wegen bilden, einen schwerfälligen Anstrich gewonnen haben und in einen manierirten Ton verfallen sind. Ueberhaupt gehört viel Tact und Geschmack, Maß und Selbstbescheidung zu diesen Neubildungen. „Grünumschränkter Plan, flügeloff'ne Erfüllungspforten" (im zweiten Theil des Faust) sind Zusammensetzungen ohne rechte Kraft. Wenn das Hauptwort, mit welchem sich das Beiwort vermählt, einen Vergleich involvirt, so muß der Vergleichungspunkt vollkommen klar sein, wie z. B. taubenmild, marmorblaß, marmorkalt, marmorglatt. Ist dies nicht der Fall: so hat das zusammengesetzte Wort keinen Schwerpunkt. In den Wörtern von Anastasius Grün: lenzungeduldig, lenzübermüthig ist die Vergleichung zu fern liegend und gesucht; ebenso in „kranzdunkel," das Platen gebraucht; bei einigen Wörtern von Minkwitz wie z. B. fruchtherrlich kann man sich gar Nichts denken. Hier beginnt das Gebiet der hochtrabenden und nichtssagenden Redensarten.

Glücklicher, als die Odendichter von Fach, ist, in Bezug auf die geschmackvolle Adjectivbildung, Heinrich Heine in seinen dithyrambischen Nordseebildern. Wie glücklich sind alle die folgenden Wörter gebildet:

leichenwitternd, seelenschmelzend, seelenzerreißend, zartdurchsichtig, hochgegiebelt, seidenrauschend, stillverderblich, schwarzbemäntelt, flechtengekrönt, feuerberauscht u. s. f.

Das richtig gewählte einzelne Adjectivum genügt zur dichterischen Lebendigkeit der Schilderung! Doch können mehrere nebeneinanderstehende Eigenschaftswörter die Lebendigkeit erhöhn:

Hinaus in eure Schatten, rege Wipfel
Des alten, heil'gen, dichtbelaubten Hains.

Auch können sie durch den Kontrast anmuthig wirken:

Was sucht ihr, mächtig und gelind,
Ihr Himmelstöne, mich im Staube?

Zusammenstellungen, wie: duftig bunt, hastig regsam (Heine),

unbegreiflich hold geben dem Ausdruck Anſchaulichkeit und Innigkeit; doch erkälten ſie ebenſo, wenn ſie gezwungen und geſucht ſind z. B. drohend mächt'ge Runde, in frevelnd magiſchem Vertrauen, heimlich käßchenhaft begierlich (Fauſt, zweiter Theil). Eine allzugroße Häufung der Adjectiva thut der Klarheit des Styles und des Bildes Eintrag, um ſo mehr, wenn Synonyma zuſammengeſtellt ſind. So iſt folgende Stelle von Anaſtaſius Grün fehlerhaft und ſchwülſtig, indem in ihr das Subject, das Meer, von acht Adjectiven faſt erdrückt wird:

Unermeßlich und unendlich,
Glänzend, ruhig, ahnungsſchwer,
Liegſt du vor mir ausgebreitet,
Altes, heil'ges, ew'ges Meer!

Durch ſolche Häufung von Eigenſchaftswörtern, die oft an und für ſich geſucht, oft unnöthigerweiſe in den Superlativ geſetzt ſind, zeichnet ſich der Styl des zweiten Theils von Goethe's Fauſt vorzugsweiſe aus. Da der Dichter das ſchlagende Beiwort nicht fand, ſo ſuchte er die fehlende Qualität durch die Quantität zu erſetzen:

Fort, ihr edlen frohen Gäſte
Zu dem ſeeiſch-heitern Feſte
Blinkend, wo die Zitterwellen
Uferneigend leiſe ſchwellen!

Du droben ewig-Unveraltete,
Dreinamig-dreigeſtaltete,
Du Bruſterweiternde, im Tiefſten-ſinnige,
Du ruhig ſcheinende, gewaltſam innige!

Verbräunt Geſtein, bemoost, widrig,
Spitzbögig, ſchnörkelhafteſt, niedrig —

Der Superlativ: ſchnörkelhafteſt paßt für all' dieſe Adjectivbildungen und Häufungen im zweiten Theile des Fauſt, die ebenſoviele Marotten eines altersſchwachen Styles ſind. Der Superlativ dient in der Dichtung ſelten dazu, den Poſitiv zu verſtärken; in der Regel giebt er einen ſteifen, kanzleiartigen Anſtrich und erinnert an ſubmiſſeſt und devoteſt. Der zweite Theil des „Fauſt" wimmelt von Superlativen, die

bald unnöthig abschwächen, bald unnöthig hinaufschrauben. Solche Wendungen, wie „der grauenvollsten unsrer Höllen,“

Zerrt unnützeste Gespinnste
Lange sie an Licht und Luft,
Hoffnung herrlichster Gewinnste
Schleppt sie schneidend zu der Gruft.

und viele hundert andere sind von einer frostigen Mattigkeit. Eher vermag der Komparativ den Ausdruck zu verstärken, man denke an Klopstock's:

Und die Stille ward stiller —

nur nicht, wenn er mit jener maaßlosen Verschwendung angewendet wird, mit der ihn Schiller in einer höchst prosaisch gebauten und logisch nüchternen Periode seiner „Künstler“ fast in jeden Vers streut. Hier bildet er eine eigene Art des grammatischen Schwulstes:

Je reicher ihr den schnellen Blick vergnüget,
Je höhre, schönre Ordnungen der Geist
In einem Zauberbund durchfliget,
In einem schwelgenden Genuß umkreist,
Je weiter sich Gedanken und Gefühle,
Dem üppigeren Harmonieenspiele,
Dem reichern Strom der Schönheit aufgethan,
Je schönre Glieder aus dem Weltenplan,
Die jetzt verstümmelt seine Schöpfung schänden,
Sieht er die hohen Formen dann vollenden,
Je schönre Räthsel treten aus der Nacht,
Je reicher wird die Welt, die er umschließet,
Je breiter strömt das Meer, mit dem er [illegible]ßet,
Je schwächer wird des Schicksals blinde Macht.
Je höher streben seine Triebe,
Je kleiner wird er selbst, je größer seine Liebe.
So führt ihn in verborgnem Lauf
Durch immer reinre Formen, reinre Töne
Durch immer höhre Höhe und immer schönre Schöne.
Der Dichtung Blumenleiter still hinauf.

Man weiß in der That nicht, ob jene Goethe'schen Superlative oder diese Schiller'schen Komparative unerträglicher sind. Was nun das Zeitwort betrifft, so können wir uns bei seiner Betrachtung kürzer fassen. Hier ist die Hauptregel für den Dichter, Verba zu wählen, welche nicht

zu abſtract verklingen, ſondern ſinnliche Anſchaulichkeit und Lebendigkeit haben; Zeitwörter, die für die Sinne malen, z. B. irgend einen Klang für das Ohr darſtellen, indem der deutſche Sprachſchatz an ihnen außerordentlich reich iſt. Eine Häufung von Verben kann einen onomatopöiſchen Anſtrich hervorbringen, wie in dem bekannten Gedicht von Auguſt Kopiſch: „Die Heinzelmännchen" oder in jener Stelle der „Walpurgisnacht":

Das drängt und ſtößt, das rauſcht und klappert,
Das ziſcht und quirlt, das zieht und plappert,
Das leuchtet, ſprüht und ſtinkt und brennt,
Ein wahres Hexenelement!

Die größere Anſchaulichkeit wird erreicht, wenn das Verbum dem Subject, das Gedanken oder Empfindungen ausdrückt, einen ſinnlichen Zuſtand oder eine ſinnliche Thätigkeit zuſchreibt:

Wie wühlet
Der Schmerz mir im Gebein. (Goethe.)
Das Herz zerbricht in mir. (Goethe.)

oder umgekehrt, wenn einem ſinnlichen Subject ein geiſtiger Zuſtand oder eine geiſtige Thätigkeit zugeſchrieben wird:

Im Winde bebt das Rohr. (Lenau.)
Wo verdorrte Diſteln nicken. (Sallet.)
Das Grün des Frühling's mühte
Sich mit vergeb'nen Mühn. (Rückert.)

Das Verbum gewinnt Kraft und Friſche und Neuheit, wenn es die Beſtimmung, ſtatt ſie als ein todtes Vorwort vor das regierte Subſtantivum zu ſetzen, in ſich hineinnimmt. Statt zu ſagen: „des Sturmes Geſang tönt durch die glühende Wüſte" iſt es kräftiger, mit Lenau zu ſagen:

Des Sturmes Geſang durchtönt die glühende Wüſte*).

*) Sallet im „Prometheus" ſagt: die Flamme mußte ſie durchraſen, Gottes Odem ſollte ſie durchleuchten. Ebenſo Neubildungen mit ver, ent, zer: ich habe mein Leben verträumt und vertrauert (Chamiſſo), das Schattenbild zerflittert (Dingelſtedt), mit um: umziſcht von der Meerfluth (Freiligrath); umflort von eitlem Glaß (Lenau); umwölbt vom Portal (Geibel);

Man vergleiche in demſelben Gedicht: Glauben, Wiſſen, Handeln:

Flog mir an's Herz, das ihm entgegendrang.

Wo uns von ihm jed' Blümchen auf der Wieſe
Ein Liebeszeichen froh entgegenhält.

Erwacht und Gottes ſüßen Namen ſingt
Und aus der Bruſt zu ihm hinüberdringt —

Wo der Sturm, ein trunkener Sänger Gottes dahinbraust.

Durch die Fähigkeit des deutſchen Zeitwortes, mit den verſchiedenſten Beſtimmungswörtern zuſammenzuwachſen, wird es den Dichtern möglich, aus ihm eine neue und reiche Flora von Wort-Varietäten zu ziehen. Ueber die Zuſammenſetzung des Participiums mit Hauptwörtern oder Beiwörtern haben wir ſchon oben bei den adjectiviſchen Beſtimmungen geſprochen.

Was ſchließlich die Partikeln betrifft, ſo kommt ihnen in der dichteriſchen Rede nur ein ſehr beſcheidenes Plätzchen zu. Denn gerade der logiſche Zuſammenhang, den ſie bezeichnen, und der ſich in der Proſa gern ſo klar wie möglich geltend macht, muß in der Poeſie mehr herausgefühlt, als ausdrücklich angezeigt werden. Solche doktrinaire Verbindungswörter, wie daher, alſo, mithin, folglich, dennoch, inſofern, inſoweit, dagegen weil, überhaupt u. ſ. f. müſſen aus der Poeſie gänzlich verbannt werden. Zeitbeſtimmungen mit „nachdem" auszudrücken, iſt ebenfalls ſchwerfällig und undichteriſch. Wenn der Poet ein „je" gebraucht, ſo muß er es vermeiden, ein gewiſſenhaftes „deſto" darauf folgen zu laſſen, lieber „je" wiederholen, nur nicht in dem ſtörenden Uebermaaß, wie es die oben angeführte Stelle aus Schiller's „Künſtlern" zeigt. Die einfachſte Partikel: „und" iſt wegen der Unſcheinbarkeit und Leichtigkeit der Verbindung für den Dichter die günſtigſte, ſodaß man ihre häufige Wiederholung unter dem Namen: Polyſyndeton zu den Figuren gerechnet hat. In der That machen alle guten Dichter von dieſer Figur einen häufigen Gebrauch:

---

der Strahl umſpielt dein Haar (Geibel); mit ab: kein hirnlos Lieblingsliedlein abzuklimpern (Sallet); mit auf: aufſchwirrt der Waſſervögel Schaar (Gottſchall); mit über: Verderben überflammt den Poet (Gottſchall) u. ſ. f.

Und es wallet und siedet und brauset und zischt. (Schiller.)

Und drinnen waltet
Die züchtige Hausfrau,
Und herrschet weise
Im häuslichen Kreise,
Und lehret die Mädchen,
Und wehret dem Knaben
Und reget ohn' Ende
Die fleißigen Hände,
Und mehrt den Gewinn
Mit ordnendem Sinn u. s. f. (Schiller.)

Durch das Polysyndeton wird eine größere Lebhaftigkeit des Ausdruckes erreicht, die aber dann in's Schleppende verfällt, wenn die einzelnen verbundenen Satzglieder zu weitgedehnt sind. Durch das Weglassen des „Und" an Stellen, wo es die Prosa setzen müßte, eine Figur, die man Asyndeton genannt hat, gewinnt die Rede größere Kürze und Energie:

Wandle, strebe, dulde, schweige. (Zedlitz.)

Kochend wie aus Ofens Rachen
Glühn die Lüfte, Balken krachen,
Pfosten stürzen, Fenster klirren,
Kinder jammern, Mütter irren,
Thiere wimmern
Unter Trümmern,
Alles rennet, rettet, flüchtet,
Tagbell ist die Nacht gelichtet. (Schiller.)

Störend und im höchsten Grade abschwächend wirken die kleineren Verbindungswörter nun, ja, wohl u. a., wo sie ohne innere Nöthigung zur Ausfüllung des Metrums gebraucht werden, am störendsten, wenn sie in die Thesis oder an das Ende der Verszeile gesetzt sind oder gar den Reim bilden helfen. Ueberhaupt schließt die Anschaulichkeit und Lebendigkeit, welche der dichterische Ausdruck erstrebt, alle Wörter aus, welche nur eine syntaktische Bedeutung haben oder in der Prosa einen kunstvoll verschlungenen Periodenbau aufbauen helfen. Die dichterische Syntax ist kühn, naturwüchsig, kurz, haßt große Perioden und weitschweifige Verbindungen, liebt die Sprünge, die Lücken, läßt zu Ergänzungen Raum und kann daher die vermittelnden Partikeln ebensowenig brauchen, wie die unnöthigerweise ausfüllenden Wörter.

Dritter Abschnitt.

Bilder und Figuren.

Wie das Kunstwerk überhaupt in der schönen Mitte zwischen Geist und Sinnenwelt liegt: so strebt auch der dichterische Ausdruck diese Mitte darzustellen, indem er sowohl das Geistige versinnlicht, als auch das Sinnliche vergeistigt. Dies geschieht durch das Bild, welches daher kein müßiger Schmuck der Rede, sondern eine innere Nothwendigkeit des dichterischen Schaffens ist. Das Bild ist nur die Abbreviatur dessen, was die Dichtung im Ganzen und Großen ist. Die ganze Sprache ist, auch in ihren abstrakten Wendungen, ein Schatz abgeblaßter Bilder, die ihre ursprüngliche sinnliche Bedeutung so verloren haben, daß man bei ihrem Gebrauch sich nicht mehr derselben erinnert, z. B. begreifen, entfalten. Sobald der Mensch sich mehr nach innen wendet und immer neue Welten des geistigen Lebens entdeckt, überträgt er unwillkürlich die Bezeichnungen der realen Welt auf die Gegenstände jenes idealen Reiches. Derselbe Instinkt, der die Sprache in ihrem Entwickelungsgange bestimmt, bestimmt auch den Dichter in seinem begeisterten Schaffen. Er sucht nicht nach Bildern; sie strömen ihm zu, ebenso wie Vers und Reim ihn tragen, ihn inspiriren, nicht hemmen und lähmen. Er denkt, nicht blos in Tönen, wie der Dichter sagt, sondern auch in Bildern — Rhythmus und Reim sind die Musik, das Bild ist die Malerei der Sprache.

Die Lehre von den Bildern und Figuren ist mit einem Aufwande von großem Scharfsinne und mühseliger Gelehrsamkeit bis in's Einzelne ausgebildet worden. Während Aristoteles, Cicero, Quinctilian nur einzelne zerstreute Winke über den bildlichen Ausdruck geben, haben spätere Rhetoren und Grammatiker nicht blos alle einzelnen Blumen aus dem Kranze der Sprache herausgerissen, sondern auch diese Blumen selbst wieder zerrupft und zerpflückt und jedes Blumenblättchen einzeln in ihr rhetorisches Herbarium gelegt. Ueber dieser Zerfaserung aller erdenklichen sprachlichen Wendungen, wie sie z. B. im dritten und vierten Buche von Scaliger's Poetik oder in der Figurenlehre des Johannes Bentzius zu finden ist, verliert man die Hauptgesichtspunkte, das Wesentliche und Unwesentliche, ganz aus den Augen, indem dieser haar-

ſpaltende Scholaſticismus, der ſelbſt die gefrorenen Blumen der Grammatik und Syntax mit in ſeinem Regiſter führt, über der mikroſkopiſchen Feinheit der Unterſchiede ganz ihre tiefere Begründung vergißt*). Später iſt dieſe Lehre von den Tropen und Figuren eher vernachläſſigt worden und auf einige Gemeinplätze beſchränkt, die bei der Tageskritik in Curs blieben. Sie bedarf einer gründlichen Reform, zu der leider die Grenzen, die dieſem Werke vorgezeichnet ſind, nicht den genügenden Raum gewähren**).

Man unterſcheidet zunächſt Bilder und Figuren, und zwar, indem man unter den erſteren alle jene Wendungen verſteht, in denen das Wort nicht in ſeiner eigentlichen, ſondern in einer übertragenen Bedeutung gebraucht wird, unter den letzteren alle anderen, vom Gewöhnlichen abweichenden Wendungen der Sprache und des Gedankens. Doch ſcheint uns dieſe Erklärung des Unterſchiedes nicht durchgreifend genug, indem z. B. die Vergleichung, die Nichts iſt, als ein ausgeführtes Bild, nicht zu den Bildern gerechnet werden könnte, weil in ihr keine Uebertragung vorkommt. Wir verſtehen, dem Wortlaut gemäß, unter Bild die Belebung des Ausdruckes für die Phantaſie, welche das Sinnliche entweder mittelbar oder unmittelbar vergeiſtigt, das Geiſtige verſinnlicht, eine Erſcheinung durch die andere erhellt, während die Figur (von den Griechen ſchon σχῆμα genannt) die Belebung des Ausdruckes für die

*) Scaliger (Poetices liber III. cap. XXIX. u. flgde.) zählt, nachdem er ſich gerühmt, der erſte zu ſein, der die Figuren in beſtimmte Rubriken gebracht, u. a. folgende auf: significatio, demonstratio, sermocinatio, attemperatio, moderatio et correctio, asseveratio, conditio, exclamatio, repetitio, frequentatio, acervatio, celeritas, evasio, commoratio, coniunctio, attributio, anticipatio, assimilatio, exemplum, imago, translatio, collatio, comparatio, retributio, substitutio, allegoria, praescriptio, agnominatio und ſo mit Grazie noch durch 30 weitere Kapitel; Joannes Benzius in ſeinen: de figuris libri duo 1594 iſt ebenſo unerſchöpflich in verwirrender Aufzählung. Mit mehr Takt, Geſchmack und Beſchränkung verfährt Marcus Rambler in: Elocutionis rhetoricae libri duo (1598).

**) Eine ſolche Reform iſt neuerdings verſucht worden von Guethe: Ueber die wirklichen und ſcheinbaren Fehler der bildlichen Darſtellung überhaupt und der Metapher insbeſondere (1844); ſie enthält manches Beherzigenswerthe, obgleich ſie ſich ebenfalls auf zu feine Diſtinktionen einläßt und in ihren Rechtfertigungsgründen des ſcheinbar Verfehlten zu weit geht.

Empfindung und den Verstand ist, welche den Gedanken durch bestimmte Formen der Stellung und Wendung lebendiger und eindringlicher macht. Das Bild geht aus der Intuition des Dichters; die Figur aus seinem Pathos hervor. Der unendliche Reichthum der Beziehungen, der für die Menge versteckt, für den Dichter offenbar ist, ruft das Bild hervor. Weil der Genius im Centrum der Welt ist, sieht er Alles, auch das scheinbar Entlegenste, in innigem Zusammenhang und schaut in zwei Dinge ein Drittes, eine höhere Gemeinsamkeit hinein. So überwindet er die Starrheit und Gebundenheit der Materie und ihre Fremdheit, dem Geiste gegenüber, und umgekehrt, die Gleichgültigkeit der Erscheinungen gegeneinander; er bewegt die todte Welt durch den lebendigen Fluß seines Denkens und Empfindens. Das Bild ist der lebensvolle Exponent für die Verhältnisse der geistigen und Erscheinungswelt, ein Exponent, den nur der Dichter findet. Die Figur dagegen stellt nur die Ausdrücke in bestimmte Schemate der Rede, welche von den Rhetorikern nicht erfunden sind, sondern nur von der Empfindung und Leidenschaft. Das Bild ist sachlich, die Figur nur sprachlich, das Bild poetisch im engeren Sinne, die Figur mehr rhetorisch. Deshalb haben die Rhetoriker die ganze wuchernde Flora von Figuren klassificirt, den Bildern dagegen nur eine geringe Aufmerksamkeit zugewendet.

A. Bilder.

1. Die Vergleichung.

Die Vergleichung stellt die verglichenen Gegenstände ausdrücklich nebeneinander. Das Bild, das sie neben den Gegenstand setzt, wird mit Behagen ausgemalt, und zwar nicht blos in jenem Zuge, welcher das tertium comparationis bildet, sondern auch in anderen Zügen, welche mit ihm in keinem Zusammenhang stehen.

Die Vergleichungen, welche Cicero lumina orationis, die Lichter der Rede, nennt, mögen in der Prosa oft zur Erläuterung dienen, indem sie durch irgend eine Analogie den aufgestellten Satz einleuchtender machen. Die vergleichende Thätigkeit des Verstandes, welche die den Gegenständen gemeinsamen Bestimmungen erfaßt und den einen durch den andern erhellt, bedarf indeß gerade jener Schärfe und Präcision, welche dem freien Spiel der dichterischen Phantasie bei ihren Gleichnissen entbehrlich

iſt. Denn wenn auch die dichteriſche Vergleichung ein helleres und lebhafteres Licht auf den Gegenſtand fallen läßt, ſo hat doch das Bild in ihr ſeinen ſelbſtſtändigen Reiz, und gerade dadurch unterſcheidet ſie ſich von den anderen bildlichen Wendungen. Das tertium comparationis iſt hier nicht blos ein Punkt der Vergleichung, ſondern auch ein Punkt der Verknüpfung für zwei Anſchauungen, wodurch es dem Dichter möglich gemacht wird, den Kreis ſeiner Schilderung zu erweitern und jenes freieren Schwunges der Phantaſie zu genießen, der Nahes und Fernes verknüpft. Giebt nicht die epiſche Vergleichung dem Sänger der Ilias ein anmuthiges Recht, das von den blutigen Bildern der Schlacht ermüdete Auge auf irgend einem ſtilleren idylliſchen Bilde ausruhen zu laſſen, das uns eine Scene aus dem Thierleben oder aus dem Lebenskreiſe des Landmannes in heiterem, landſchaftlichem Rahmen entrollt? Und verweilt Homer nicht bei dieſer idylliſchen Schilderung mit dem ausruhenden Behagen eines Roſſetummlers, der ſein entſchirrtes Geſpann, matt vom Kampfe, auf fröhlicher Weide graſen läßt? Nicht zur Verſchönerung des Ausdruckes, ſondern zur Bereicherung der Anſchauungen dient die Vergleichung.

Hieraus geht ſchon hervor, daß dies verweilende Bild vorzugsweiſe der verweilenden Dichtgattung, dem Epos, angemeſſen iſt, und wieder vorzugsweiſe dem antiken Epos, weil die Vergleichung als das plaſtiſche Bild dem plaſtiſchen Style des Alterthums entſpricht. Ja man könnte das antike Epos, beſonders die Ilias, mit dem Schilde des Achilleus ſelbſt vergleichen, da ſich, wie um dieſen die heiteren Reliefs des Bildners, um daſſelbe ein Kranz plaſtiſcher Vergleichungen hinzieht. Auch das neuere Epos folgt in Bezug auf behagliche Ausmalung dem antiken Muſter:

Wie der wandernde Mann, der vor dem Sinken der Sonne
Sie noch einmal in's Aug', die ſchnellverſchwindende, faßte,
Dann im dunkeln Gebüſch und an der Seite des Felſens
Schweben ſiehet ihr Bild, wohin er die Blicke nur wendet,
Eilet es vor und glänzt und ſchwankt in herrlichen Farben:
So bewegte vor Hermann die liebliche Bildung des Mädchens
Sanft ſich vorbei und ſchien dem Pfad in's Getreide zu folgen.

Goethe, Hermann und Dorothea.

Dieſe Vergleichung giebt uns zugleich ein ſchlagendes Beiſpiel von

der selbstständigen Ausmalung des Bildes. Hermann sieht Dorothea einen Weg in's Getreide verfolgen — das ist das unmittelbare Bild, das uns der Dichter vorführt. In dem Bilde der Vergleichung dagegen, das sich daran knüpft, haben wir sogar eine ganz verschiedene Scenerie, dunkle Gebüsche, Felswände; es ist, selbst was den eigentlichen Vergleichungspunkt betrifft, in einer erweiternden Weise ausgeführt; kurz, es ist wie ein zweites Bild an das erste geheftet. Das ist das Wesen der echten, epischen Vergleichung. So vergleicht Homer das Blut, das dem Menelaos über die Schenkel fließt, mit dem Purpur, mit welchem das Elfenbein gefärbt wird; aber er begnügt sich nicht damit, den Vergleichungspunkt der Farbe hinzustellen; er giebt ein vollkommenes, mit vielen einzelnen Zügen ausgestattetes Genrebild. Wir sehen Frauen „aus Mäonien oder Karien" Elfenbein mit Purpur färben „zum Gebiß der Pferde;" wir sehen dies Elfenbein verwahrt in der Kammer liegen, obgleich viele Reiter es zu tragen wünschen; verwahrt für einen König als Schmuck dem Roß zur Zierde, dem Reiter zum Ruhme. In der That vergessen wir hierüber die Wunde des Menelaos; aber liegt nicht in diesem Vergessen gerade ein eigenthümlicher Reiz, jene echt epische Beruhigung, welche durch einen weiten, Vieles zugleich schauenden Weltblick hervorgerufen wird?

Die Bilder aus dem Thierreiche liegen einer naiven Weltanschauung am nächsten. Sie glaubt die Vorzüge ihrer kämpfenden Helden zu erheben, wenn sie dieselben mit den Vorzügen der Koryphäen der Thierwelt vergleicht. In der That repräsentirt jedes Thier *eine* Eigenschaft in einem so hervorragenden Grade, daß die Fabel es wagen kann, das Thier für diese Eigenschaft zu setzen. Firdusi sagt sehr naiv:

> Kein Mensch ist er, dem Elephanten
> Vergleich' ich diesen niemals Uebermanntem

Homer vergleicht den Achilleus mit einem *Löwen* u. s. f. Im Uebrigen aber entnimmt er seine Vergleichungen dem ganzen Kulturleben seiner Zeit, ein nachahmenswerthes Muster für die Epiker aller Zeiten, welche in den Vergleichungen noch ein Mittel finden können, das Kulturgemälde, das zu entrollen ihre Aufgabe ist, zu vervollständigen. Da es indeß der Charakter der epischen Vergleichung mit sich bringt, daß sie sowohl die Aufmerksamkeit von dem eigentlichen Object der Handlung

ablenkt, als auch einen größeren Raum für ihre selbstständige Entfaltung in Anspruch nimmt: so ist gerade hier dem Dichter die größte Sparsamkeit in Bezug auf ihre Anwendung anzurathen, indem eine Häufung so ausgeführter Vergleichungen das Epos schleppend machen und das Interesse des Lesers verwirren würde. In dieser künstlerischen Oekonomie ist Goethe im „Hermann und Dorothea" mit preiswürdigem Beispiele vorangegangen.

Im Gegensatz hierzu finden sich Vergleichungen mehr lyrischer Art gehäuft bei den orientalischen und spanischen Dichtern bis zu verwirrender und blendender Pracht. Die reiche Phantasie erfreut sich an ihrem eigenen kaleidoskopischen Spiel und triumphirt, indem sie einen Stein nach dem andern an ihren blitzenden Schmuck reiht und dabei alle erdenklichen Kombinationen durchläuft. Hierzu kommt, daß die orientalische Weltanschauung, in gährender Naturſymbolik befangen, das Subject durch eine Fülle von Prädikaten der Erkenntniß näher zu bringen sucht und eine Menge von Vergleichungen wie Kerzen vor dem einen Bilde ansteckt, die indeß mehr blenden als erleuchten. Man vergleiche nur den „Firdusi," das „Hohe Lied" und selbst die Dramen Calderon's. Wenngleich die hebräische Poesie im Ganzen in ihren Vergleichungen kürzer und schlagender ist, als das griechische und römische Epos: so finden sich doch auch in ihr Stellen, in denen das vergleichende Bild Nebenbestimmungen ausführt, die durchaus selbstständig sind und nicht dazu dienen, die Aehnlichkeit mit dem verglichenen Bilde zu vervollständigen. So wenn es im Hohen Liede heißt: „Dein Haus ist wie der Thurm David's mit Brustwehr gebaut, daran tausend Schilde hangen und allerlei Waffen der Starken. Deine zwo Brüste sind zwo junge Rehwillinge, die unter Rosen weiden, bis der Tag kühle werde und die Schatten weichen."

Wenn die epische Vergleichung die Anschaulichkeit erhöht: so sucht die lyrische mehr auf die Stimmung zu wirken. Sie erreicht dies, indem das tertium comparationis bei ihr mehr innerlicher, als äußerlicher Art ist, mehr der Empfindung, als der Anschauung einleuchtend. Am vortrefflichsten sind Vergleichungen, in denen sich Beides vereinigt:

Der Buchenwald ist herbstlich schon gerötet,
Sowie ein Kranker, der sich neigt zum Sterben,
Wenn flüchtig noch sich seine Wangen färben.

Das Bächlein zieht und rieselt kaum zu hören
Das Thal hinab, und seine Wellen gleiten,
Wie durch das Sterbgemach die Freunde schreiten,
Den letzten Traum des Lebens nicht zu stören.

Lenau.

In diesen schönen Vergleichungen ist nicht nur das tertium comparationis durch seine sinnliche Wahrheit einleuchtend, sondern die Bilder hauchen selbst jene melancholische Stimmung aus, welche die Einheit des ganzen Gedichtes ist. Das Dichtergemüth, das in eine bestimmte Situation versenkt ist, wird von selbst zu Vergleichungen greifen, welche aus ihr hervorgehn und z. B. das Naturbild mit der Stimmung der Seele verknüpfen. So singt Meissner „am Meere“:

Kaum daß ein leises Weh
Durchgleitet mein Gemüth,
Wie durch die stumme See
Ein weißes Segel zieht.

In den Vergleichungen Ossian's herrscht eine aller plastischen Anschauung widersprechende Gleichsetzung des Naturbildes und der Gemüthsstimmung, und zwar ist es bei ihm selten die Thierwelt, meist die landschaftliche Natur mit ihrer wechselnden Beleuchtung, welche ihm den Stoff seiner Bilder giebt. Wenn Homer seine Helden mit den Löwen, Firdusi mit den Elephanten vergleicht: so vergleicht sie Ossian mit der Sonne, mit der Wolke, mit dem Nebel. Nur ein Gemüth, das bereits seine eigene Stimmung in die Natur hineingeschaut, kann solche Bilder wieder aus ihr herausgreifen. Wenn z. B. Ossian sagt: „Angenehm sind die Worte des Gesanges und lieblich sind die Geschichten vergangener Zeiten. Sie sind wie der Thau des Morgens auf dem Rebhügel, wenn die Sonne schwach auf seiner Seite schimmert und der Teich unbewegt und blau in dem Thale steht“ — so liegt hier das tertium comparationis in der melancholischen Lieblichkeit des Eindruckes, die rein subjektiver Art ist, und nur in einem Nebenzug, im schwachen Schimmer der Sonne, liegt ein Halt für die Anschaulichkeit des Bildes.

Im Drama ſind ausgeführte Vergleichungen ein offenbarer Fehler, weil ſie die innere und äußere Handlung hemmen. Auch die Rechtfertigung Hegel's, daß ein Gemüth, das ſich ihnen hingiebt, ſich dadurch als eine edle Natur zeige, die über der beſtimmten Leidenſchaft und Situation ſteht, ſcheint uns geſucht. Shakespeare iſt zwar reich an Vergleichungen; aber dieſe Vergleichungen ſind eigentlich nur *aufgeblätterte Metaphern*! Sie haben alle unmittelbare Schlagkraft, und niemals, ſelbſt in den Zuſtänden der Reflexion, läßt ſich der große Dramatiker auf jene epiſche Vergleichungsweiſe ein, welche im Ausmalen der Nebenbeſtimmungen ſchwelgt. Jeder *Zug* iſt zugleich eine *ſchlagende Beziehung*, und dadurch iſt das Behagen der eigentlichen Vergleichung aufgelöſt.

2. Die Metapher.

Die *Metapher* iſt eine koncentrirte Vergleichung, bei welcher ſtatt des Gegenſtandes, der verglichen wird, unmittelbar derjenige geſetzt wird, mit dem die Vergleichung Statt findet — eine kühne Metamorphoſe der Phantaſie*). Auf der Metapher beruht vorzugsweiſe Anmuth, Kraft und Glanz der Rede**); wie ſie ſelbſt im gewöhnlichen Leben, in der Redeweiſe des Volkes, in den Ausbrüchen der Leidenſchaft in Anwendung kommt, ſo ſtrömt ſie einer reichen Phantaſie auch im reichen Maaße zu, ohne Zwang und Gewaltſamkeit. Sie iſt das dichteriſche *Bild* κατ' ἐξοχήν, und die überwiegende Mehrzahl der von den Dichtern angewendeten Bilder muß zu den *Metaphern* gerechnet werden. Wir haben oben geſehen, wie die Sprache ſelbſt reich iſt an inkarnirten Metaphern, die ihre ſinnliche Blüthe bereits gegen ihre geiſtige Bedeutung verloren haben; wir haben Adjektiva und Verba von metaphoriſcher Kraft erwähnt. Der naive Vorgang der Sprach-Entwickelung ſelbſt beweiſt zur Genüge, daß die Metapher nicht eine leere Zierde des dichteriſchen Ausdruckes, ſondern eine innere Nothwendigkeit deſſelben iſt.

*) In totum autem metaphora brevior est similitudo, eoque distat, quod illa comparatur rei, quam volumus exprimere, haec pro ipsa re dicitur. Quint. VIII. 6. 9.

**) Metaphora cum ita est ab ipsa nobis concessa natura, ut indocti quoque ac non sentientes ea frequenter utantur, tum ita iucunda atque nitida, ut in oratione quamlibet docta, proprio tamen lumine eluceat. Quint. VIII, 6, 4.

Schon die prosaische Rede kann durch die Metapher, wenn sie richtig und schlagend angewendet ist, an Energie und Kürze gewinnen. Sie ist eine geistvolle Abbreviatur, und die Schriftsteller, welche reich an Metaphern sind, gehören wahrlich nicht zu den weitschweifigen. Für die Dichtung aber ist die Metapher die wahre Blume des Ausdruckes, nicht im Sinne eines müßigen, hineingewirkten und geflickten Schmuckes, sondern als der nothwendige und schöne Höhepunkt seiner Entfaltung. Wozu, könnte man fragen, die Vertauschung des eigentlichen Ausdruckes mit dem uneigentlichen, da jener doch größere Klarheit und Deutlichkeit besitzt? Will die dichterische Rede sich blos durch diesen äußerlichen Zierrath von der prosaischen unterscheiden, sich künstlich über dieselbe erheben? Oder soll dieselbe Neigung der müßigen Phantasie, die sich im Errathen des Rebus und des Räthsels ein Fest bereitet, auch auf dem Gebiete der Dichtkunst durch die Metapher befriedigt werden? Nein, nicht äußerliche Rücksichten bestimmen den Dichter, die Metaphern in seinen Werken etwa so anzubringen, wie man bunte Laternen in einem illuminirten Garten an die Bäume hängt; auch wäre die Metapher fehlerhaft, die man wie ein Räthsel errathen müßte, die nicht ihre Bedeutung klar auf der Stirne trüge! Eine innere Nöthigung treibt die Phantasie zu dieser Vertauschung von Bild und Bedeutung, zu dieser unmittelbaren Versinnlichung des Geistigen und Vergeistigung des Sinnlichen, zu dieser beziehungsreichen Verwechslung der Erscheinungen. Jedes Dichtwerk ist ein bedeutungsvolles Bild, und was das Dichtwerk im Großen, ist die Metapher im Kleinen. Man kann die Metapher nur für überflüssig erklären, wenn man die Poesie für überflüssig erklärt. Ihre innere Nothwendigkeit für den Dichter zeigt schon der Dichtproceß selbst — oder wer wollte glauben, daß ein Shakespeare mühsam auf die Metapherjagd ausgegangen? Wer weiß nicht, daß der echte Dichter in Bildern denkt, daß sich ihm Alles unter der Hand in Metapherngold verwandelt? Man wird uns Homer, Sophokles und Goethe als Dichter, die an Metaphern arm sind, anführen; man wird sie den orientalischen Poeten, den Hymnensängern und Propheten der Bibel, einem Aeschylos und Pindar, einem Calderon, Shakespeare und Jean Paul und den modernen Lyrikern, besonders der österreichischen Dichterschule, entgegenstellen, bei denen allen die Metaphersflora in üppigster Blüthe steht. Aber abgesehn davon, daß sich auch bei

jenen großen Poeten Metaphern finden, die im ſtreng plaſtiſchen und epiſchen Styl durch die Vergleichung und Perſonifikation erſetzt werden können — wird jede Dichtung, in welcher Empfindung und beſonders der Gedanken vorwiegt, die Metapher nicht entbehren können, wie auch Goethe in ſeiner metapherreichſten Dichtung, dem Fauſt, bewieſen! Die bloße Deutlichkeit des Gedankens, der ſich nicht mit einem Bilde vermählt, würde zur unpoetiſchen Nüchternheit werden, und wenn auch die einfache Empfindung des Herzens ſich ohne metaphoriſchen Schmuck mit großer Innigkeit ausſprechen kann, ſo iſt dies doch auf einen kleineren Kreis von Empfindungen beſchränkt, die in ihrer allgemein gültigen Sittlichkeit uns, wenn ſie nur erwähnt werden, mit feierlicher Rührung erfüllen. So einfach innig kann man mit Virgil die Gattin und das Vaterland ſingen*); aber ſchon das naive Volkslied gebraucht, wenn es die Geliebte verherrlicht, bezeichnungsreichere Wendungen. Natürlich ſprechen wir hier immer von der Metapher, die der Genius gebraucht mit Maaß und Takt, ohne Ueberladung; denn ein ſinnloſes Aufeinanderhäufen derſelben kann den künſtleriſchen Eindruck ganz aufheben. Was aber ihren falſchen Gebrauch, ihre Schiefe und Mattheit betrifft: ſo werden wir hierüber im nächſten Kapitel ſprechen. Hier genügt es, hervorzuheben, daß ſich alle Vorzüge der Metapher in ihrer Schlagkraft zuſammenfaſſen, indem Sinn und Bild wie von Ewigkeit an mit einander getraut werden. Solche Metaphern ſind ſchöpferiſch, und ſie bereichern den Sprachſchatz. In äußerlicher Hinſicht belebt die Metapher den Ausdruck; ſie dient zur Verſtärkung beſonders an Stellen des Affektes und der Leidenſchaft, welche ſelbſt eine Häufung der Metaphern vertragen. Entweder vertieft ſich das Gemüth in eine Vorſtellung, die es in eine Fülle von Bildern auseinanderlegt, oder ſein Hinundherſchwanken zwiſchen verſchiedenen Vorſtellungen prägt ſich in dieſem Wech-

*) Man vergleiche z. B.

Te, dulcis coniux, te solo in litore secum
Te veniente die, te decedente canebat
Virg. Georg V. 465.

Sternitur infelix alieno volnere, coelumque
Adspicit et dulcis moriens reminiscitur Argos.
Aen. X. 781.

sei der Bilder aus. Dann giebt die Metapher dem Ausdruck Adel, Würde und vor allem **Neuheit**, indem die geniale Phantasie gerade durch die Metapher sprachschöpferisch wirkt. Gegen die einfache Deutlichkeit des eigentlichen Ausdruckes giebt die Metapher eine höhere Klarheit, indem sie das Geistige, das blos für den begreifenden Verstand deutlich ist, auch der Anschauung näher bringt, und statt der einfachen Innigkeit der Empfindung, die der eigentliche Ausdruck bezeichnen kann, eröffnet sie eine reichere Welt der Stimmung, die aus ihrem Bilde uns anweht. Schließlich kann sie auch als ein Erzeugniß der frei und üppig spielenden Phantasie, in einzelnen Gattungen, besonders im Phantastischen und Komischen, ihr gutes Recht haben, indem wir uns an der glänzenden Taschenspielerei des **Witzes** erquicken, der alle festen Dinge der Welt in seinem glänzenden Strom mit verflüssigt und, indem er eins in das andere verkleidet, durch diese bunte Fastnacht uns auf das Anmuthigste beschäftigt. Es ist dies die letzte Konsequenz jener uns angeborenen Freude an aufgefundenen Aehnlichkeiten und Vergleichungen, die schon Aristoteles erwähnt, jener Freude, „einen Gegenstand im andern wahrzunehmen," die uns zugleich ein stolzes Gefühl von der freien Macht unseres Geistes giebt.

Wir können vier Arten von Metaphern, je nach den Gegenständen, die miteinander vertauscht werden, unterscheiden. Die erste Art setzt einen sinnlichen Gegenstand für den andern, z. B. ein Wald von Masten, das Gold der Sonne, und ist besonders der naiven Dichtung eigen. In der Regel findet hierbei eine Art Standeserhöhung statt, indem eine Erscheinung aus einem niedern Kreise, z. B. aus dem unorganischen Leben, in einen höheren, in das organische hinübergepflanzt wird z. B. „die Schärfe meines Schwertes **frißt** das Hirn des Löwen und **trinkt** dunkles Blut des Mächtigen." „Parturiunt montes" **Horaz**. „Die Woge **bäumt** sich am Gestade" **Ossian**. Heine singt dagegen:

Die blauen Veilchen der Aeugelein,
Die rothen Rosen der Wängelein,
Die weißen Lilien der Händchen klein —

und spricht vom **vollblühenden** Mond.

Wo dichtgewölbt des Geisblatts üpp'ge Schatten
Mit Hagedorn und mit Jasmin sich **gatten**.
Sommernachtstraum.

Schling', o Strom, deinen blauen Lauf
Durch die enge Fläche von Lutha;
Ueber ihr laß den grünen Hang
Niederhangen vom Hügel;
Laß am Mittag ihn schauen die Sonne.
Dort steht auf dem Felsen die Distel,
Und sie schüttelt im Winde den Bart,
Ihr schwellend Haupt senkt nieder die Blume
Und wogt zu Zeiten im Lufthauch.

Ossian.

Hör', es hintern die Säulen
Ewig grüner Paläste.

Goethe, Faust.

The sunbeam rays still arch
The torrent with the many hues of heaven,
And roll the showers silvery waving column
Of or the crag's headlong perpendicular.

Byron, Manfred.

Neigt sich herüber das Mondgesicht,
Heimlich, ein schlafendes Sonnenlicht.

Lingg.

Horch, von den Zweigen träuft der Vögel Sang.

Anastasius Grün.

Hierher gehören jene metaphorischen Spielereien der spanischen Dichter, in denen Erd' und Himmel, Erd' und Wasser, Blumen und Perlen, Sterne und Blumen mit einander verglichen und vertauscht werden, wie z. B. in Calderon's „Standhaftem Prinzen."

Die zweite Art der Metapher vergeistigt das Sinnliche, indem sie der Natur menschliche Empfindungen, Affekte, Thätigkeit und Zwecke unterschiebt, z. B. der Sturmwind zürnt. Diese Metapher ist die einfachste und koncentrirteste Art der Personifikation. Ueberreich an ihr sind die orientalischen Dichter, die Sänger der Bibel, Ossian und viele moderne Dichter, z. B. Lenau und Grün. Der Aufschwung der Hymne und Ode braucht diese Metapher ebenso, wie das stimmungsvolle Gedicht, das in das Naturbild die Seele des Dichters hineinzaubert! Wie beseelen die hebräischen Poeten die Welt mit ihrem Hymnenschwung! Die Erde freut sich; die Menge der Inseln ist fröhlich! Jesaias läßt die Wüste, die Einöde, die Anger sich freuen, die Tiefe her-

beirufen die Tiefe mit dem Schall ihrer Fluthen. „Die Pest ging vor ihm her; die Wasser sahen dich und erschraken; die Berge sahen dich und zitterten.“ Hierher gehören Wendungen, wie der famulus mendax des Horaz und zahlreiche von uns im vorigen Kapitel angeführte Adjectiva:

—Das sterbende Feuer erlosch!
Ossian, Karrikthura.

Ich sah'
Auf den klangeschlungenen Arm herab
Von seinem wandernden Nebel.
Ossian, Temora.

Sieh die Bäume hinter Bäumen,
Wie sie schnell vorüberrücken,
Und die Klippen, die sich bücken,
Und die langen Felsennasen,
Wie sie schnarchen, wie sie blasen!
Goethe, Faust.

Es schweigt der Wind, es flieht der Stern.
Goethe, Faust.

Und zitternd flieht des Tages letzter Strahl
Der Nacht schon aus dem Wege —
Lenau.

Scheu flieht der Hirt die ungewohnten Tritte
Entschlüpfend in des Dickichts wirre Nacht.
Lenau.

Where the slumbering earthquake
Lies pillowed on fire —
Byron, Manfred.

Die Thäler singen und die Höhen schweigen,
Die Tannen schauern in der Felsenkluft.
Meißner.

O tiefe, schwarze Schlucht!
Darin ein Silberfaden!
Ein kleiner Bach versucht
Dein nackt Gestein zu baden.
Gottschall.

Die dritte Art der Metapher versinnlicht das Geistige, indem sie den Affekt, die Leidenschaft, die Empfindung, den Gedanken in ein sinnliches Bild kleidet, z. B. der Glanz des Ruhms, die Säule des Staates. Diese Metapher wird vorzugsweise in der Gedankenpoesie und

im Drama ihren Platz finden, indem sowohl der tiefere Gedanke im Bestreben sich anschaulich zu machen, als auch die Sprache der Leidenschaft zu ihr greifen wird:

Der Lichtstrahl der Freude stieg auf in der Brust mir.

Ossian, Temora.

Gram füllt die Stelle des entstellten Kindes,
Legt in sein Bett sich, geht mit mir umher.
Nimmt seine allerliebsten Blicke an,
Spricht seine Worte nach, erinnert mich
Da alle seine holden Gaben, füllt
Die leeren Kleider aus mit seiner Bildung.
Drum hab' ich Ursach' meinen Gram zu lieben.

Shakespeare, König Johann.

Nun wird der Winter uns'res Mißvergnügens
Glorreicher Sommer durch die Sonne York.

Shakespeare, Richard III.

Es nagt der Wurm des Frühlings Kinder an
Zu oft nach, eh' die Knospe sich erschließt,
Und in der Früh' und frischem Thau der Jugend
Ist gift'ger Anhauch am gefährlichsten.

Shakespeare, Hamlet.

Der Morgenthau der Ideale hat sich zum grauen kalten
Landregen entfärbt.

Jean Paul, Titan.

Was die Ameise Vernunft in Jahren zu Haufen schleppt, jagt in einem Hui der Wind des Zufalls zusammen.

Schiller, Fiesco.

Dir selbst hast du die größte Gunst erzeigt.
Jetzt schimmerst du in segenvollem Licht,
Der du vorhin in blutroth düsterm Schein
Ein Schreckensmond an diesem Himmel hingst.

Schiller, Jungfrau von Orleans.

Ein Tropfen Haß, der in dem Freudenbecher
Zurückbleibt, macht den Segenstrank zum Gift.

Schiller, Jungfrau von Orleans.

Im großen, ungeheuren Oceane
Willst du der Tropfe dich in dich verschließen?
So wirst du nie zur Perl' zusammenschießen,
Wie dich auch Fluthen schütteln und Orkane.

Hebbel.

Die vierte Art der Metapher setzt ein geistiges Bild für das andere. Indem sie die Sphären des geistigen Lebens vertauscht, eröffnet sie freiere Perspektiven und ist daher vorzugsweise geistreich zu nennen. Da es ihr indeß an Anschaulichkeit gebricht, so findet sie in der Poesie nur selten Anwendung:

Noch war mein Namen nicht der Welt zur Beute,
Die selten sucht und oft so liebles richtet.

Platen.

Nur der verdient sich Freiheit, wie das Leben,
Der täglich sie erobern muß.

Goethe, Faust.

In diesen Beispielen sind Bilder aus der Sphäre des Krieges auf andere geistige Kreise übertragen.

3. Die Personifikation.

Die Personifikation (Prosopopöia) ist dasjenige Bild, welches dem menschlichen Gemüth am nächsten liegt, und dessen sich schon die Wilden und Kinder bedienen. Ein Kind, das den Tisch, an dem es sich gestoßen, anredet und schlägt, personificirt das todte Meuble, indem es dasselbe wie ein lebendes Wesen behandelt. Durch die Personifikation legen wir also abstrakten Begriffen oder leblosen Dingen und Naturerscheinungen Eigenschaften, Thätigkeit und Sprache bei, wie sie nur der bestimmten menschlichen Individualität zukommen. Von diesem Bilde darf man nicht gering denken; denn es ist die Formel der Phantasie, aus welcher die meisten Religionen hervorgegangen. Da es den höchsten Grad anschaulicher Belebung enthält, so hat man es mit Unrecht, dem Beispiele der alten Rhetoriker folgend, zu den Figuren gerechnet; doch diese rechneten zur Personifikation auch schon das Verfahren des Redners, Historikers, Dramatikers und Epikers, welcher andern Personen durch die Rede, die er ihnen in den Mund legt, persönliches Leben und Charakterbestimmtheit giebt.

Wir können drei Arten der Personifikation unterscheiden: die metaphorische, die allegorische und die mythologische.

Die metaphorische ist im Keim schon in der zweiten Art der Metapher enthalten und Nichts, als ihre weitere Ausführung. Sie haucht Dingen der Sinnenwelt und Erscheinungen der Natur ein persönliches Leben ein.

Wie jedes weiter ausgeführte Bild, hat man auch sie eine „Allegorie" genannt. Die einfachste Art, das Beilegen einer persönlichen Eigenschaft: der brüllende Sturm, der schweigende Strahl der Sonne, (Ossian), die Erde dürstet nach Regen, haben wir schon oben berührt. Die weitere Ausführung legt dem sinnlichen Ding eine menschliche Thätigkeit bei, welche durch mehrere Momente hindurchgehen und ein an Zügen reicheres Bild entrollen kann. So personificirt Mörike die Nacht:

Bedächtig stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge heftet die gold'ne Wage nun
Der Zeit in gleichen Schalen still ruhn u. s. f.

und den Fluß:

O Fluß, mein Fluß im Morgenlicht,
Empfange nun, empfange
Den schmachtverwirrten Leib einmal
Und kühle Brust und Wange!
Er küßt mir schon herauf die Brust,
Er kühlt mit Liebesschauerlust
Und jauchzendem Gesange.

So geht es mehrere Strophen durch, lebendig ist besonders noch die folgende:

Du murmelst so, mein Fluß, warum?
Du trägst seit allen Tagen
Ein seltsam Märchen mit dir um,
Und müht dich, es zu sagen;
Du eilst so sehr und läufst so sehr
Als müßtest du im Land umher
Ich weiß nicht wen drum fragen. —

Meißner singt:

In der Schlucht der Bergstrom tost,
Winkt, als wie mit weißen Händen:
Komm', o komm, und trinke Trost!

Der höchste Grad der metaphorischen Personifikation ist derjenige, wo der personificirten Erscheinung nicht blos menschliche Thätigkeit beigelegt, sondern wo sie selbst redend eingeführt wird, wie z. B. die Pest in jenem düsterkräftigen Gedicht von Hermann Lingg: der schwarze Tod:

Erzittre, Welt, ich bin die Pest,
Ich komm' in alle Lande
Und richte mir ein großes Fest.
Mein Blick ist Fieber, Feuerlicht
Und schwarz ist mein Gewande.

Ich komme von Aegyptenland
In rothen Nebelschleiern,
Am Nilsstrand im gelben Sand
Entlog ich Gift dem Wüstenbrand
Und Gift aus Dracheneiern.

Diese Art der Personifikation verleiht dem Bilde und dem Ausdrucke die höchste Lebendigkeit und ist echt dichterisch. Von den beiden folgenden Arten läßt sich dies nur mit Einschränkung behaupten.

Die allegorische Personifikation, die eigentliche Allegorie, verwandelt abstrakte Begriffe in Personen und gehört wesentlich der Skulptur und Malerei an. Der Begriff z. B. die Tugend, die Hoffnung, der Glauben, die Sünde wird zur Gestalt, und zwar zur menschlichen Gestalt. Diese Gestalt aber ist an und für sich unfähig, jenen Begriff auszudrücken; die Bedeutung flüchtet daher in das Attribut, in irgend eine beigegebene Aeußerlichkeit, durch deren Andeutung die Phantasie erst auf den rechten Weg geführt wird, was sie sich bei dem Ganzen zu denken hat. Die Gerechtigkeit erhält eine Wage und Binde, der Tod ein Stundenglas und eine Sense. Diese Hilfsmittel der bildenden Kunst hat aber die Poesie nicht nöthig, da sie auf andern Wegen Gestalt und Bedeutung gleich setzen kann. Die Allegorie, die zu solchen äußerlichen Attributen greift, wird daher in der Poesie immer nüchtern und ärmlich erscheinen, während sie bei den bildenden und zeichnenden Künsten der Deutlichkeit wegen unerläßlich ist. Die Allegorie des Horaz in seiner Ode an die „Fortuna zu Antium" ist von dieser leblosen Art:

Dir bahnt den Weg die harte Nothwendigkeit,
Geschärfte Keil' und Nägel in eh'rner Hand,
Auch fehlt ihr nicht der Todeshaken,
Noch des geschmolzenen Bleies Marter.

Der Maler darf die Hoffnung mit einem Schiffsanker darstellen oder mit einer Lilie in der Hand, der Dichter niemals! Die Allegorie muß klar sein, in einem durchsichtigen Palaste wohnen, wie ein sinnreicher Poet

sagt, und vor Allem der Gestalt keine todte und ruhende, sondern eine lebensvolle und bewegte Bedeutung beilegen. Die Furcht, die Hoffnung, die Sorge male der Dichter durch ihre Wirkungen, und ihr persönliches Bild deute er durch einen bezeichnenden Zug an. So führt Goethe im zweiten Theil des „Faust" den Mangel, die Schuld, die Sorge, die Noth als „vier graue Weiber" ein. Mangel, Schuld und Noth finden die Thüre verschlossen, weil ein Reicher drinnen wohnt. Die Sorge aber spricht:

Ihr Schwestern, ihr könnt nicht und dürft nicht hinein,
Die Sorge, sie schleicht sich durch's Schlüsselloch ein!

Das ist geistreich und anschaulich zugleich, ebenso glücklich wie jene „atrox cura" des Horaz, die sich hinter dem Reiter auf das Pferd setzt. Auch in der Rede, welche „die Sorge" an „Faust" richtet, herrscht dichterische Lebendigkeit vor, da sie sich durch ihre Wirkungen malt:

Wen ich einmal nur besitze,
Dem ist alle Welt nichts nütze;
Ew'ges Düst're steigt herunter,
Sonne geht nicht auf noch unter.
Bei vollkomm'nen äußern Sinnen
Wohnen Finsternisse drinnen,
Und er weiß von allen Schätzen
Sich nicht in Besitz zu setzen.
Glück und Unglück wird zur Grille,
Er verhungert in der Fülle.
Sei es Wonne, sei es Plage,
Schiebt er's zu dem andern Tage,
Ist der Zukunft nur gewärtig,
Und so wird er niemals fertig.

Ebenso glücklich ist in jenem Maskenscherz am Hofe des Kaisers „die Furcht" dargestellt:

Dunst'ge Fackeln, Lampen, Lichter
Dämmern durch's verworrne Fest,
Zwischen diese Truggesichter
Bannt mich ach! die Kette fest!

Fort, ihr lächerlichen Lacher!
Euer Grinsen giebt Verdacht!
Alle meine Widersacher
Drängen mich in dieser Nacht. u. s. f.

Dennoch wird durch die Ueberladung mit selbst glücklichen Allegorieen, wie sie in Goethe's späteren Werken herrscht, die Phantasie ermüdet! Sie vergißt nicht, daß sie die Gestalt niemals selbstständig festhalten darf, sondern immer nach dem Schatten des darüber schwebenden Begriffes greifen muß. Denn halt' ich die Gestalt fest, mach' ich aus der Furcht einen Furchtsamen, so erscheint die Darstellung augenblicklich als Karrikatur! Verfehlt aber ist's, mit Goethe im zweiten Theile des Faust, die Gestalt bald als wirklichen, individuellen Menschen, bald mit einer allegorischen Bezeichnung figuriren zu lassen, sodaß uns der Held selbst auf einmal die romantische Kunst **bedeuten** soll! Das gehört in die Hexenküche des altgewordenen Goethe, der wohl verstand, seinen Auslegern ein allegorisches Herreinmaleins vorzudeklamiren! Dante war mit seinen scholastischen Allegorieen freilich mit schlimmem Beispiele vorangegangen, indem er das herrliche Weib seiner vita nuova in die „Theologie" verhimmelte! Nicht viel glücklicher war **Milton** mit seinen Allegorieen z. B. von Tod und Sünde, und Voltaire setzte gar den seinigen in der Henriade ein hölzernes Flugwerk an. Auch in Jordan's „Demiurgos" herrscht zum Theil eine nach den großen Mustern geordnete, allegorische Verwirrung, und nur die utopische Idylle des „Nirgendheim" macht einen erheiternden Eindruck.

Die dritte, die **mythologische Personifikation**, verwandelt die sinnliche Erscheinung und die Idee in eine göttliche Persönlichkeit von individueller Lebenskraft, in welcher das Bild nicht, wie in der Allegorie, auf die Bedeutung hinweist, sondern dieselbe unmittelbar enthält. Nachdem die Religionen aus dem Kreise der gährenden Natursymbolik herausgetreten, in welcher **Bild** und **Bedeutung** sich nicht deckten, traten sie in das Stadium der Personen bildenden Mythe, welches vor allen durch die griechische Kunstreligion repräsentirt wird. Die Phantasie der Künstler wurde religiösschöpferisch; Homer und Hesiod schufen den Griechen ihre Götter. Jene lebendige Beseelung der Welt durch diese höchste Art der Personifikation hat Schiller in den „**Göttern Griechenlands**" zugleich geschildert und angewandt:

Diese Höhen füllten Dryaden,
Eine Dryas lebt' in jenem Baum,
Aus den Urnen lieblicher Najaden
Sprang der Ströme Silberschaum.

Jener Lorbeer wand ſich einſt um Hülle,
Tantal's Tochter ſchweigt in dieſem Stein,
Syrinx' Klage tönt aus jenem Schilfe,
Philomela's Schmerz aus dieſem Hain.

Jener Bach empfing Demeter's Zähre,
Die ſie um Perſephonen geweint,
Und von dieſem Hügel rief Cythere —
Ach! umſonſt dem ſchönen Freund!

Doch auch neuere Dichter können, beſonders in größeren gedankenvollen Schöpfungen, dies Bild nicht entbehren. So iſt der Erdgeiſt im „Fauſt," ſo ſind die Geiſter in Byron's Manfred keine Allegorieen, ſondern perſonificirte Natur- und Gedankenmächte. Eine niedliche, wie aus Elfenbein geſchnitzte Perſonifikation iſt die „Königin Mab" des Mercutio. Auch die hebräiſche Poeſie giebt ihrem perſönlichen Gott eine Fülle perſönlichen Lebens. Alles, was die Theologie „Anthropomorphismen" nennt, muß die Aeſthetik in unſer Bild einreihen. Die Pſalmen und Propheten ſind reich an großen und erhabenen Bildern, in welchen die Naturerſcheinungen als Thaten des perſönlichen Gottes dargeſtellt werden:

Da bebte die Erde,
Die erſchütterte Erde,
Es wankten die Füße der Berge,
Sie erzitterten ſeinem Zorn.

Er ſchnaubete Dampf empor,
Verzehrende Gluth
Entſtrömte ſeinem Mund in der Wetter Schlag.

Er neigete die Himmel
Und fuhr herab,
Und Dunkel war
Unter ſeinen Füßen.

Er ſchwebete auf Cherubim!
Er flog einher
Auf Fittigen des Sturmes u. ſ. f.

(17ter Pſalm nach Stolberg.)

4. Die Hyperbel.

Die Hyperbel iſt das Bild, das die Erſcheinung über das Maaß der ſinnlichen Wahrheit hinaus vergrößert, um dadurch den Gedanken zu erheben und zu verſtärken. Die Neigung zum Hyperboliſchen iſt der menſchlichen Natur angeboren; es liegt ebenſo vielen gewöhnlichen Höflichkeitsformen zu Grunde, wie es einer lebhaften Empfindung, einer glühenden Leidenſchaft, jedem von ſeinem Gegenſtand durchdrungenen Gemüth ſtets zu Gebote ſteht. Die Hyperbel ſetzt allerdings eine Verſündigung gegen die ſinnliche Wahrheit voraus, welche eine Bedingung der künſtleriſchen Schönheit iſt; aber mit der erregten Seele wachſen auch die Dimenſionen ihrer Bilder, und der Vergrößerungsſpiegel der Begeiſterung und der Leidenſchaft zeigt Jedem, der hineinſieht, daſſelbe Bild. Dieſe ſubjective Wahrheit hat in der Poeſie daſſelbe Recht, wie die objective. Je heftiger die Leidenſchaft, deſto grandioſer werden ihre Hyperbeln.

Wir unterſcheiden zunächſt die naive Hyperbel von der Hyperbel der Reflexion. In der naiven Hyperbel glaubt die Phantaſie ſelbſt an das Uebermaaß der Erſcheinung und ſtellt dies ohne jeden Zuſatz als ſelbſtverſtändlich hin. Dieſe Hyperbel finden wir in der Symbolik der orientaliſchen Religionen, beſonders der Indiſchen, welche durch dieſe Uebertreibungen des Bildes das Göttliche würdig darzuſtellen glaubten. Hierher gehören jene hyperboliſchen Zahlen der indiſchen Mythologie. Hundert Jahre lang liegt Sivas mit Umâ in ehelicher Umarmung; Sagaras hat 60000 Söhne, die in einem Kürbiß zur Welt kommen; Anſumao unterzieht ſich 32000 Jahre lang den ſtrengſten Büßungen auf dem Gipfel des Himavân. In ähnlicher naiver Weiſe rühmen die großen nationalen Volksepen ihre Helden:

Was hat er nicht vollbracht! Bis an die Wogen
Des Meers von Tſchin wirft einen Pfeil ſein Bogen.
Das Krokodil im tiefſten Waſſerſchlunde,
Der Panther ſtirbt vom Hauch aus ſeinem Munde.

Firduſi.

Ihn ergötzte die blutige Schlacht,
Sein Arm war ein Donner des Himmels.

Oſſian.

Da stürmte heran so dunkel und tief
Mit allen Rossen des Krieges Heer.
Vor seinem Laufe versiegen die Bäche,
Die Erde dröhnt und zittert umher.

Ossian.

Diese naive Hyperbel gehört mehr der Schilderung an. Die Hyperbel der Reflexion aber ist unmittelbarer Ausdruck der Leidenschaft, die indeß in ihren heftigen Ausbrüchen doch immer einen Schatten von Kritik bewahrt, indem sie das übertriebene Bild nicht direkt, sondern bedingungsweise hinstellt. Dieser Art sind die meisten Hyperbeln bei Shakespeare. Die Phantasie beschreibt einen Kreis von unmöglichen Voraussetzungen, und nachdem sie so die Ansprüche der sinnlichen Wahrheit ein für allemal abgewiesen, ergeht sie sich frei in ihrem hyperbolischen Schwung. So phantasirt die Liebesleidenschaft von Romeo und von Julie in die Sternennacht hinein. Romeo sagt:

Ein Paar der schönsten Stern' am ganzen Himmel
Weil ausgelenkt und bittet Julien's Augen
In ihren Kreisen unterdeß zu funkeln.
Doch wären ihre Augen dort, die Sterne
In ihrem Antlitz? Würde nicht der Glanz
Von ihren Wangen jene so beschämen,
Wie Sonnenlicht die Lampe? Würd' ihr Aug'
Aus luft'gen Höh'n sich nicht so hell ergießen,
Daß Vögel sängen, froh den Tag zu grüßen?

Julie bleibt in ihrem späteren Monolog die hyperbolische Antistrophe nicht schuldig:

Komm, milde, liebevolle Nacht! Komm, gieb
Mir meinen Romeo! Und stirbt er einst,
Nimm' ihn, zertheil' in kleine Sterne ihn.
Er wird des Himmels Antlitz so verschönen
Daß alle Welt sich in die Nacht verliebt
Und Niemand mehr der eitlen Sonne huldigt.

Diese Hyperbeln, zu denen Calderon und die orientalische Lyrik zahlreiche Zusätze geben kann, gehören der zergliedernden Sophistik der Leidenschaft an, dem Scholasticismus der Liebe, der Empfindung, die ihr Uebermaaß in ein freies Spiel der Phantasie ergießt.

Die stumme Kritik des Unmöglichen spricht sich in jenen zahlreichen

Hyperbeln aus, in denen ein „wenn“ und „eh“ das übertriebene Bild einführt. So wenn Richard II. sagt:

Die Erde fühlt und diese Steine werden
Bewehrte Krieger, eh' ihr echter König
Des Aufruhrs schnöden Waffen unterliegt.

Mortimer in der „Maria Stuart“ sagt:

Mag der Welten Band
Sich lösen, eine zweite Wasserfluth
Herwogend alles Athmende verschlingen —
Ich achte Nichts mehr — eh' ich dir entsage,
Eh' nahe sich das Ende aller Tage.

In Massinger's „Herzog von Mailand“ sagt Sforza, indem er eine bekannte Hyperbel des Horaz weiter ausführt:

Und mag der Erde Grund zusammenstürzen,
Und mag des Himmels glanzvoll Zelt erblinden,
So unterstützt, werd' ich auf den Ruinen stehn
Und einen neues Leben suchen.

Und wie Sforza die Liebe zu seiner Gattin, auf die er sich stützt, in dieser Hyperbel ausdrückt, so Dunois die Hoheit der Jungfrau:

Denn alle Fürstenthrone, aufeinander
Gestellt, bis zu den Sternen fortgebaut,
Erreichten nicht die Höhe, wo sie steht
In ihrer Engelsmajestät!

Eine ähnliche Wendung der Reflexionshyperbel ist: mir ist, als ob:

Denn mir ist
Als ob der Wüste unmitleid'ge Schaaren,
Des Meeres Ungeheuer mich umständen.
Braut von Messina.

oder die Form des Wunsches:

Daß er noch lebte!
Ich gäb' ein Indien dafür —
Don Carlos.

O ich möchte den Ocean vergiften, daß sie den Tod aus allen Quellen saufen! — — o daß ich durch die ganze Natur das Horn des Aufruhrs blasen könnte, Luft, Erde und Meer wider das Hyänengezücht in das Treffen zu führen!
Räuber.

Aus allen dieſen Beiſpielen erſehen wir ſowohl, daß die Reflexions-Hyperbel ungezwungen aus dem Pathos der Leidenſchaft, der Liebe, des Schmerzes, des Zornes hervorgeht, als auch, daß ſie ſtets ein ſtilles Bewußtſein der Uebertreibung beibehält, indem ſie dieſelbe in die Form einer unmöglichen Bedingung, eines unmöglichen Wunſches kleidet.

Naive Hyperbeln ſind bei den neuen Dichtern ſeltener; doch kommen ſie u. a. bei Grabbe vor, welcher oft in ein einziges Wort eine grandioſe Hyperbel legt, z. B.:

Die Windsbraut hat
Den Ocean entwurzelt.

Herzog von Gothland.

Der pathetiſche Styl iſt an Hyperbeln reicher, als der plaſtiſche, die Ode reicher, als das Lied, die Tragödie reicher, als das Epos! Am häufigſten finden wir ſie bei allen orientaliſchen Poeten, bei den begeiſterten Sängern der Bibel, bei Calderon, Shakespeare, Schiller, Victor Hugo, den neueren Vertretern der originellen Kraftdramatik, beſonders Grabbe und Hebbel. Goethe iſt arm daran, da der plaſtiſche Styl der Schönheit dieſe gewaltſame Expanſion des Bildes nicht verträgt. Darum ſind auch die antiken Schriftſteller und Dichter mit Hyperbeln ſparſam, und der römiſche Dichter, bei welchem ſie ſich am häufigſten finden, Lucan, gehört nicht zu den glänzendſten Vertretern ſeiner Literatur. Ebenſo wie dem Erhabenen wird die Hyperbel auch dem Komiſchen unentbehrlich ſein, ja auch die Hyperbel der Erhabenheit ſchlägt in's Komiſche um, wenn das vergrößerte ſinnliche Bild die Idee nicht mit vergrößert. Eine Schreibart, in welcher das Hyperboliſche überwiegt und unglückliche Hyperbeln ſich mit glücklichen vermiſchen, wird daher ſchwülſtig erſcheinen müſſen. Doch gerade jeder mißlungene Sprung des Erhabenen wird das Komiſche mit einem Beiſpiele und mit einer Lehre bereichern. Shakespeare und Jean Paul geben zahlreiche Beiſpiele komiſcher Hyperbeln:

„Er machte ſchon Komplimente mit der Bruſt
ſeiner Mutter, eh' er ſog."

Hamlet.

Ich will das Zauberwort einer günſtigen Recenſion einem knirſchenden Wehrwolfe vorhalten: — ſofort ſteht er als ein leckendes Lamm mit quirlendem Schwänzchen vor mir.

Titan.

5. Die Metonymie.

Die Metonymie, ein bei weitem farbloserer und unbedeutenderer Tropus, als die vorhergehenden, ist von den alten Rhetorikern mit einer erschreckenden Ausführlichkeit behandelt worden; ja sie haben, damit nicht zufrieden, einzelne Unterarten der Metonymie, wie z. B. die Synekdoche, wieder zu selbstständigen Tropen gestempelt, um ihrer unerschöpflichen Kasuistik das Vergnügen zu gönnen, mit neuen Aufzählungen wieder von vorn anzufangen.

Die Metonymie setzt einen Gegenstand für den anderen nicht wegen der Aehnlichkeit, wie die Metapher, sondern wegen der Nähe der Beziehungen, in denen sie zu einander stehen. Sie setzt daher eine geistige oder sinnliche Nähe voraus, während die Metapher das entlegenste Bild für ihren Gegenstand setzen kann. Die Metonymie steht dicht an der Grenze, wo das Bild zur grammatischen Figur erblaßt. Sie kann daher niemals die Eigenthümlichkeit einer besonderen Dichtart, eines besonderen Dichters bilden; sie findet sich zerstreut in den verschiedensten Werken der Dichter, Redner und Historiker und ist zum Theile selbst in der gewöhnlichen Umgangssprache im Schwang. Wer z. B. sagt: „ich lése Schiller," statt „Schiller's Werke," oder: „Napoleon gewann die Schlacht," statt „sein Heer oder seine Soldaten," oder „den Beistand des Himmels anrufen" statt „den Beistand Gottes" hat sich einer Metonymie im Sinne der alten Rhetoriker schuldig gemacht. Sie nannten Metonymie den Tropus, welcher die Ursache für die Wirkung und umgekehrt, das Zeichen für die bezeichnete Sache, den Ort für die Sache, welche darin enthalten ist, das Werkzeug für den Träger des Werkzeuges, den Besitzer für die besessene Sache, den Feldherrn für die Soldaten u. s. f. setzt, Synekdoche dagegen den Tropus, der das Ganze für einen Theil oder einen Theil für das Ganze, die Gattung für die Art oder die Art für die Gattung, das Abstraktum für das Konkretum oder das Konkretum für das Abstraktum, die Einzahl für die Mehrzahl oder umgekehrt anwendet. Man sieht, daß die Unterscheidung ganz willkürlich ist und daß beide Tropen unter einen gemeinsamen Begriff fallen.

Die Lebendigkeit, die dieser Tropus der Beziehungen gewährt,

beruht nicht blos auf der größeren Anſchaulichkeit; denn ſonſt würde er nicht auch die Gattung für die Art und das Abſtraktum für das Konkretum ſetzen; ſondern ſie geht aus der erhöhten Thätigkeit der Phantaſie hervor, welche, indem ſie zwei Beſtimmungen für einander ſetzt, beide zugleich ſchaut und dadurch ſowohl den Gedanken, als auch das Bild bereichert. Wenn ich die Wirkung für die Urſache ſetze und z. B. ſage: Schatten um ein Landhaus pflanzen, für Bäume, ſo ſieht meine Phantaſie in den Schatten zugleich die Bäume mit, die ſie verbreiten. Sag' ich „tauſend Säbel" für „tauſend Soldaten," ſo ſeh' ich die Soldaten gleichzeitig mit, habe aber an den Säbeln alsbald einen lebendigeren ſinnlichen Halt. Die erhöhte Wärme der Ideen-Aſſociation, welche durch die Vertauſchung der Beziehungen hervorgeht, giebt dieſem Tropus ſein dichteriſches Recht.

Da indeß die Beziehungen unter den Dingen ſo zahlreich ſind, daß ſie ſich nicht klaſſificiren laſſen, ſo iſt auch die Klaſſification dieſer bildlichen Wendungen eine müßige Arbeit. Man kann nur zwei große Klaſſen bilden:

1) Die eigentliche Metonymie, welche ſinnliche Beziehungen vertauſcht, indem ſie für einen Gegenſtand den anderen ſetzt, der durch ihn, neben ihm, in ihm, vor ihm u. ſ. f. exiſtirt. Pindar ſpricht in der neunten nemäiſchen Ode von der kühnen Rede bei'm Weinkrug, wo das Gefäß für den in ihm enthaltenen Wein gebraucht wird;

Aus der Ströme blauem Spiegel
Lacht der unbewölkte Zeus —

Schiller.

Ehe das dritte Morgenroth ſcheint,
Hat er ſchnell mit dem Gatten die Schweſter vereint.

Schiller.

Zeus iſt hier für Himmel, Morgenroth für Tag gebraucht.

2) Die Synekdoche als Vertauſchung logiſcher und grammatiſcher Beziehungen, wobei die oben angeführten Beſtimmungen der Rhetoriker gelten können. Hierher gehört auch die Wendung, welche das Adjectivum in ein Subſtantivum verwandelt:

Flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken.

Schiller.

Zu Aachen in seiner Kaiserpracht
Im alterthümlichen Saale
Saß König Rudolph's heilige Macht
Beim festlichen Krönungsmahle.

Schiller.

In des Waldes Geheimniß entflieht mir auf einmal die Landschaft.

Schiller.

Das Setzen des Abstraktums für das Konkretum geht leicht in die Personifikation über:

Dürrer Mord
Schreitet geisterhaft!

Shakespeare, Macbeth.

Die Vertauschung des Singular und Plural, die ebenfalls als eine Synekdoche bezeichnet wird, bildet ungezwungen den Uebergang zu den Figuren. Sie gehört eigentlich zu den poetischen Licenzen, welche die Sprache mit neuen Wendungen bereichern, die aus einer in der Prosa nicht verstatteten Vertauschung grammatischer Formen hervorgehen. Ihre Anwendung ist sehr häufig in der neuen Lyrik:

Wie heiß auch manche Sonnen lebten,
Sie weckten späte Rosen nur.

(Meißner.)

Weihrauch wagt nur leise Hauche.

(Sallet.)

Die ehrnen Hengste, die durch salz'ge Schäume
Dahergeschleppt auf jener Kirche ragen.

(Platen.)

Im Osten starb der große Chan
Auf Indien's Zimmetinseln,
Starb Negerfürst und Muselmann.

(Lingg.)

B. Figuren.

Die Figuren sind bestimmte Schemata der Rede, in denen sich ein Gefühl, eine Stimmung, ein Gedanke krystallisirt. Sie erhöhen nicht, wie die Bilder, die Anschaulichkeit; es sind nur Wort- und Gedankenstellungen, welche den Ausdruck lebhafter und schärfer machen. Die

Bilder gehören der Phantaſie an; die Figuren dem Gemüth oder Verſtand. Die alten Rhetoriker ſind unerſchöpflich in der Aufſtellung und Definition von Figuren, indem ſie jede Abweichung von dem herkömmlichen Geleis der Grammatik und Syntax mit einem ſtolzklingenden Namen taufen. Wir greifen aus dem reichhaltigen Schatze nur diejenigen heraus, welche für die Dichtkunſt von beſonderer Wichtigkeit ſind:

1) Die Ausrufung, die in den alten Sturm- und Drangtragödieen z. B. Klinger's das ganze Pathos der Leidenſchaft naturwüchſig erſetzen ſollte! Höchſt froſtig ertönt in den modern-antiken Schauſpielen das: ihr Götter! bei'm Zeus! u. ſ. f., weil uns dieſe Ausrufungen an eine ganz andere Weltanſchauung gemahnen. Shakespeare iſt in ſeinen pathetiſchen Scenen reich an Ausrufungen, die oft der grelle Ausſchrei der inneren Leidenſchaft, des inneren Kampfes ſind:

Lear.

Feit, Nacht, Tod, Vernichtung!
Was ſonnig? was Gemüth? Ha Gießen, Gießet!

und ſpäter:

Weh' mir, mein Herz, mein ſchwellend Herz, hinunter!

2) Die Frage, als Ausbruch des Affektes:

Ich frage, giebt es einen Gott? Was — dürfen
In ſeiner Schöpfung Könige ſo hauſen?

Schiller.

3) Die Anrede, Apoſtrophe, in welcher der Keim und erſte Anſatz zur dichteriſchen Perſonifikation verborgen liegt:

Lebt wohl, ihr Berge, ihr geliebten Thäler!

Schiller.

O Morgenduft auf dunklen Wäldern,
O Maienwonne, Sommerluft!
O Lerchenſang auf grünen Feldern,
Wie ſehnt nach euch ſich meine Bruſt!

Bruſt.

O Meer im Abendſtrahl,
An deiner ſtillen Fluth,
Fühl' ich nach langer Qual
Mich wieder fromm und gut.

Reißner.

4) Die **Wiederholung**, durch welche der Ausdruck an Kraft gewinnt, besonders die **Anaphora**, die Wiederholung der Worte am Anfange. Die **Epistrophe**, die Wiederholung der Worte am Ende der Rede, bildete sich in der Lyrik zum Refrain aus. Die Grammatiker haben, je nach der Stelle, an der sich die wiederholten Worte befinden, in gelehrter Spielerei eine Menge von Figuren unterschieden*).

Die **Anaphora** darf nicht zu **häufig** sein, sonst wirkt sie komisch z. B.

Ja ich bin's, du Unglückselge,
Ja ich bin's, den du genannt!
Bin's, den alle Wälder kennen,
Bin's, den Mörder Bruder nennen,
Bin der Räuber Jaromir.

Grillparzer.

Feurigen Drang der Seele drückt diese Wiederholung sehr oft in den Schiller'schen Dramen aus:

Jetzt oder nie! Wir sind allein.
Der Etikette bange Scheidewand
Ist zwischen Sohn und Vater eingesunken.
Jetzt oder nie! Ein Sonnenstrahl der Hoffnung
Glänzt in mir auf. Don Carlos.

Ich habe Niemand — Niemand —
Auf dieser großen weiten Erde Niemand!
Soweit das Scepter meines Vaters reicht,
Soweit die Schiffahrt uns're Flaggen sendet
Ist keine Stelle, keine, keine, wo
Ich meiner Thränen mich entlasten darf,
Als diese. Don Carlos.

Ueberhaupt verweisen wir auf dies Stück, dessen charakteristischer Styl gerade in dieser Emphase des Gemüthes besteht und von leidenschaftlichen Fragen, Ausrufungen, Anaphoren und Epistrophen wimmelt.

5) Die **Steigerung** (**Klimax**), eine Figur, welche den überzeugenden Gedanken oder den wachsenden Affekt durch immer neue, stufenmäßige Verstärkung des Wortes und des Bildes ausdrückt und in der Regel hyperbolisch schließt. Die korrekte Steigerung verlangt, daß niemals der schwächere Gedanke oder das schwächere Bild hinter das stärkere

*) Anaphora, Epistrophe, Symploke, Epanalepsis, Epanodos u. s. f.

geſetzt werde, ſondern daß die Seele auf einer logiſch angeſtuften Leiter in die Höhe ſteige.

O lieber als dem Grafen mich vermählen
Heiß' von den Zinnen jenes Thurms mich ſpringen,
Da gehn, wo Räuber ſtreifen, Schlangen lauern,
Und kette mich an wilde Bären feſt;
Birg bei der Nacht mich in ein Todtenhaus
Voll raſſelnder Gebeine, Moderknochen,
Und gelber Schädel mit entzahnten Kiefern,
Heiß' in ein friſchgemachtes Grab mich gehn,
Und in das Leichentuch des Todten hüllen.

Shakespeare, Romeo und Julie.

Vollendet! Ihr habt freie Macht! Gehorcht
Dem Dämon, der euch ſinnlos wüthend treibt!
Ehrt nicht des Hausgotts heiligen Altar!
Laßt dieſe Halle ſelbſt, die euch geboren,
Den Schauplatz werden eures Wechſelmords.
Vor eurer Mutter Aug' zerſtöret euch
Mit euren eig'nen, nicht durch fremde Hände.
Leib gegen Leib, wie das thebaniſche Paar,
Rückt auf einander an, und muthvoll ringend
Umfanget euch mit eherner Umarmung!
Leben um Leben tauſchend ſiege Jeder,
Den Dolch einbohrend in des andern Bruſt,
Daß ſelbſt der Tod nicht eure Zwietracht heile,
Die Flamme ſelbſt, des Feuers rothe Säule,
Die ſich von eurem Scheiterhaufen hebt,
Sich zweigeſpalten von einander theile,
Ein ſchaudernd Bild, wie ihr geſtorben und gelebt.

Schiller, Braut von Meſſina.

6) Der Gegenſatz (Antitheſe), eine Redefigur, welche Beſtimmungen, die ſich logiſch gegenüberſtehn, auch in den entſprechenden Satzgliedern gegenüberſtellt. So erfreut bei dieſer Figur zunächſt das Redeſchema durch ſeinen Parallelismus, dann aber auch der vollſtändige Ausdruck des Gedankens. Solche entgegengeſetzte Beſtimmungen nämlich ergänzen ſich mit Nothwendigkeit, da ſie unter die höhere Einheit eines und deſſelben Begriffes fallen; man kann den Begriff „gut" nicht denken, ohne daß auch „bös" gleichzeitig, wenn auch nur in dämmernden Umriſſen, über die Schwelle des Bewußtſeins tritt. Gerade das klare Ausſprechen des ent-

gegengesetzten, aber nothwendig ergänzenden Begriffes, wie es in der „Antithese" geschieht, giebt dem Ausdruck Fülle und Schärfe, dem Verstande und der Phantasie Befriedigung. Die Antithese ist nicht blos logisch, indem sie Begriffsbestimmungen gegenüberstellt; sie gehört ebenso gut der Sprache der Leidenschaft an, indem sie kontrastirende Bilder entgegensetzt. Die Antithese ist eine schlagende Form für die Sentenz. Darum sind sentenzenreiche Schriftsteller und Dichter, wie Seneca und Schiller, sehr reich an ihnen; aber auch scharfe, analytische Denker, wie Lessing, Boerne, Feuerbach sind glücklich in ihren Antithesen.

Die einfache Antithese stellt nur zwei Bestimmungen gegenüber; die zusammengesetzte mehrere. Zwei einfache Antithesen enthält der Vers Schiller's:

In das wilde Fest der Freuden
Mischten sie den Wehgesang,
Klagend um das eig'ne Leiden
In des Reiches Untergang.

eine zusammengesetzte dagegen die bekannte Sentenz im „Wallenstein":

Leicht bei einander wohnen die Gedanken,
Doch hart im Raume stoßen sich die Dinge.

Die zusammengesetzte Antithese erfordert eine symmetrische Anordnung der entgegenstehenden Bestimmungen, sodaß der Gedanke wie ein elektrischer Blitz durch eine Voltaische Säule regelmäßig gepaarter, polarer Bestimmungen hindurchzuckt. Auf dieser Symmetrie beruht die Eleganz, Präcision und schlagende Schärfe des Styles.

Es ist noch nicht hinlänglich beachtet worden, wie der Styl Schiller's aus lauter Antithesen zusammengeschichtet ist. Eine galvanische Kette blitzender Gegensätze geht durch alle seine Werke, und auf ihnen vorzugsweise beruht die elektrisirende Wirkung seiner Sprache. Es bleibt bewundernswerth, daß die stereotype Anwendung einer und derselben Redefigur keine größere Ermüdung hervorruft und den Fluß der Begeisterung nicht öfter in's Stocken bringt. Gerade wie Cuvier aus dem aufgefundenen Knochen eines vorsündfluthlichen Thieres den ganzen Organismus desselben nach der Nothwendigkeit des Naturgesetzes aufzubauen verstand: so kann der Aesthetiker aus einer einzelnen äußerlichen Figur

die lehrreichsten Schlüsse auf den Charakter des Dichters selbst, auf seine ganze geistige Bedeutung machen. Ein Dichter, der in Antithesen dichtet, wird ebenso glänzend, wie scharf, ebenso feurig, wie schlagend erscheinen; aber er wird nicht zur plastischen Harmonie durchdringen; er wird sich nie mit voller Ruhe in die einzelne Erscheinung versenken; er wird immer reflektirend ihre gegenseitigen Beziehungen in's Auge fassen; er wird mehr ein Poet des Gedankens, als ein Poet der Anschauung, mehr ein dramatischer und lyrischer, als epischer Dichter, und in der Lyrik selbst wieder mehr Elegiker, als Liederschöpfer sein. So können wir aus der kleinen Antithese heraus uns das ganze, großartige und unruhige Gedankenpathos unseres größten Dramatikers konstruiren.

Daß aber die thatsächliche Voraussetzung richtig ist, das beweiß jeder Blick in Schiller's Dramen und Gedichte. Schlagen wir sie auf, wo wir wollen — wir stoßen überall auf Antithesen z. B.

Doch dieser große Menschenkenner sinke
Vor Scham dahin, daß seine graue Weisheit
Der Scharfsinn eines Jünglings überlistet.
Ja, Sire, wir waren Brüder! Brüder durch
Ein edler Band, als die Natur es schmiedet.
Sein schöner Lebenslauf war Liebe — Liebe
Für mich sein großer schöner Tod. Mein war er,
Als Sie mit seiner Achtung groß gethan,
Als seine scherzende Beredtsamkeit
Mit Ihrem stolzen Riesengeiste spielte.
Ihn zu beherrschen wähnten Sie — und waren
Ein folgsam Werkzeug seiner höhern Pläne u. s. f.

Der ganze dramatische Styl Schiller's ist mit Antithesen, die bald leiser angedeutet, bald kräftiger ausgeführt sind, getränkt.

Der antithetische Gang liegt auch jener Figur des dramatischen Dialogs, der sogenannten „Stichiometrie" zu Grunde, der schlagenden Rede und Gegenrede in aufeinanderfolgenden Verszeilen. Sie findet sich bei den antiken Tragikern und ist von Schiller mit Vorliebe adoptirt worden z. B.

Hermione.

Was will Dein Stolzsein? Was bezweckt das Wortgefecht,
Als wärst nur du verständig und ich wär' es nicht?

Andromache.

Bei dem gewiß nicht, was Du jetzt gesprochen hast.

Hermione.

Der Geist, der Dir ward, wohnt mir nicht ein, o Frau!

Andromache.

Du bist so jung noch, und Du sprachst so maßlos schlecht!

Hermione.

Du aber sprichst nicht, nein, Du thust nur, was Du kannst.

Andromache.

O traure lieber schweigend, wenn Dich Hypris floh.

Hermione.

Wie? gilt den Frauu nicht Lieben als das Höchste stets?

Andromache.

Ja. —
Wenn würdig sie es nützen, sonst entehrt es sie!

Hermione.

Nicht mit Barbarensitten wohnt man hier im Land.

Andromache.

Wie dort das Schlechte, so gebiert auch hier es Schmach!

Euripides, Andromache (nach Fritze).

Leicester.

Junger Mann, ihr seid zu rasch
In so gefährlich dornenvoller Sache.

Mortimer.

Ihr — sehr bedacht in solchem Fall der Ehre.

Leicester.

Ich seh die Netze, die uns rings umgeben.

Mortimer.

Ich fühle Muth, sie alle zu durchreißen.

Leicester.

Tollkühnheit, Raserei ist dieser Muth.

Mortimer.

Nicht Tapferkeit ist diese Klugheit, Lord.

Leicester.

Euch lüstet's wohl, wie Babington zu enden?

Mortimer.

Euch nicht, des Norfolks Großmuth nachzuahmen.

Leicester.

Norfolk hat seine Braut nicht heimgeführt.

Mortimer.

Er hat's bewiesen, daß er's würdig war.

Leiceſter.
Wenn wir verderben, reißen wir ſie nach.
Mortimer.
Wenn wir uns ſchonen, wird ſie nicht gerettet.
Schiller, Maria Stuart.

7) Das Paradoxon, eine Redefigur, die ſcheinbar Unverträgliches durch eine tiefere Einheit des Gedankens zuſammenkettet. Der Reiz dieſer Figur liegt in der Kühnheit, mit welcher der Widerſpruch hingeſtellt wird, und der ſtillen Freude, daß man den Schlüſſel zu ſeiner Löſung in Händen hat.

Das Paradoxon iſt entweder blos logiſch z. B.

Du überſinnlich ſinnlicher Freier.
Goethe, Fauſt.

Regular confusion.
Addison, Cato.

oder es iſt metaphoriſch z. B.

Mond meiner Tage, meiner Nächte Sonne,
Hoch über mir geh' Deinen Strahlenlauf.
Dingelſtedt.

Die Vorliebe für das Zuſammenfaſſen unverträglicher Beſtimmungen, deren tiefere Einheit oft nur eine ſcheinbare iſt, ſchafft den paradoxen Styl, der ſich auch auf die Kompoſition größerer Kunſtwerke bezieht. So iſt Hebbel paradox im Entwurf ſeiner Dramen und in ihrer Charakteriſtik, während Arthur Schopenhauer ein paradoxer Denker iſt.

6) Die Ironie iſt diejenige Redefigur, welche das Gegentheil von dem ſagt, was ſie meint*). Der Widerſpruch beſteht hier nicht zwiſchen den einzelnen, nebeneinander geſtellten Gedankenbeſtimmungen, wie im Paradoxon, ſondern zwiſchen dem Gedanken und ſeinem Ausdruck durch die Rede. Die Ironie iſt die Heuchelei des Geiſtes, der das Nichtige vernichtet, indem er's preiſt, und das Hohe erhebt, indem er es herabſetzt. Ihre Stimmung beruht, wie der Reiz des Paradoxon, auf einem Widerſpruche, deſſen unmittelbare Löſung die Phantaſie erfreut. In dieſer einfachen Form war die Ironie ſchon den alten Klaſſikern geläufig! So verhöhnt Patroklos bei Homer den Kebriones, der, von ſeinem Stein getroffen, vom Wagenſitz herabſchießt:

*) Ironia est alia dicentis et alia significantis dissimulatio. Cic. de Orat. 3.

Wunder, wie ist er behende, der Mann! Wie leicht er hinabtaucht!
Hätt er die Kunst einmal in des Meers fischreichen Gewässern;
Viele ja sättigte wohlfeil der Mann mit gefangenen Austern,
Hurtig vom Bord abspringend, wie hoch auch stürme die Brandung:
Sowie jetzt im Gefild' er behend aus dem Wagen hinabtaucht!
Traun, auch im troischen Volk sind unvergleichbare Taucher.

Homer, Ilias 16, 744–50 (Voß).

So sagt Juno zur Venus bei Virgil:

Egregiam vero laudem et spolia ampla refertis,
Tuque puerque tuus: magnum et memorabile nomen,
Una dolo divûm si femina victa duorum est.

Aen. 4.

Und bei Terenz heißt es im „Eunuchen“:

Heus, hunc vir, curasti probe.

eine Stelle, in der jedes Wort in einem seiner ursprünglichen Bedeutung entgegengesetzten Sinne genommen wird. Durch den Reiz des Kontrastes, der ihr zu Grunde liegt, ist die Ironie von hoher Bedeutung für die Komik und findet hier ihren weitesten und angemessensten Spielraum. Der größte ironische Schriftsteller ist Swift; aber auch in Shakespeare, Jean Paul, Hippel, Platen, Prutz und Gutzkow finden sich vortreffliche ironische Stellen z. B.

„Endlich schwenkte sich als Voressen oder Vorbericht der Suppe die rosabackige Physikussin in die Stube herein mit 3 oder 4 Esprits oder Federstutzen, mit einer schedigen Hals-Schürze, in einem rothen Ballkleide, dem die Walzer die Farbe ausgezogen, die sie ihr aufgelegt — und mit einem durchbroch'nen Putzfächer. Wenn ich wollte, könnt' ich mich ihrer annehmen; denn anlangend die Esprits (da oft der Esprit, wie bei den Embryonen das Gehirn sich auf die Gehirnschale herausetzt und da sonnet), so dachte sie, Weiber und Rebhühner werden am besten mit Federn auf dem Kopfe an der Tafel servirt — anlangend den Fächer, so gab sie vor, sie komme von einem Morgenbesuche (wobei sie recht deutlich voraussetzte, daß Damen so wenig ohne Fächerstäbe als Tischler ohne Maßstab durch die Gasse dürfen) — anlangend den Rest, so wußte sie, der Gast sei ein Graf.

Jean Paul, Titan.

Chor.
Was hältst du, Freund! von diesem neuen Trauerspiel?
Publicum.
O zum Entsetzen meisterhaft, zum Fressen schön!
Chor.
Wie antisophokleisch er's behandelt hat!

Publicum.

Anachronismen eingestreut zu tausenden!

Chor.

So ganz unendlich tragisch! Alle sterben fast.

Tieck, Romantischer Octavius.

Hierher gehört auch die Litotes, die ironische Verkleinerung. So sagt Mercutio:

Romeo!

Was? Grillen! Toller! Leidenschaft! Verliebter!
Erscheine du, gestaltet wie ein Seufzer,
Sprich nur ein Reimchen, so genügt mir's schon,
Ein Ach nur jamm'rn, paare Lieb' und Triebe u. s. f.

Shakespeare, Romeo und Julie.

Was die Romantiker aus dieser einfachen Figur gemacht, wie sie dieselbe zum Grundgesetz aller dichterischen Produktion und zum Princip der Lebensauffassung erhoben, das haben wir schon an einer andern Stelle erwähnt. Ohne uns hier bei den grammatischen und syntaktischen Figuren, der Inversion, dem Anakalouthon, der Aposiopese und Ellipse aufzuhalten, von denen die erstere durch kühnere Stellung der Worte den Nachdruck verstärkt, während die andern durch Abkürzungen, Auslassungen, Errathenlassen die Aufmerksamkeit herausfordern, erwähnen wir noch

9) die Onamotopöie, eine sprachliche Tonmalerei, welche das natürliche Geräusch durch den Klang der Worte nachzuahmen sucht. Bekannt ist der Vers der Homerisch-Vossischen Odyssee:

Hurtig mit Donnergepolter entrollte der tückische Marmor.

Auch Goethe's Faust enthält einige schöne onomatopöiische Stellen:

Und wenn der Sturm im Walde braust und knarrt,
Die Riesenfichte stürzend Nachbaräste
Und Nachbarstämme quetschend niederstreift,
Und ihren Fall dumpf hohl der Hügel donnert.

oder:

Horch, es splittern die Säulen
Ewig grüner Paläste
Girren und Brechen der Aeste!
Der Stämme mächtiges Dröhnen,
Der Wurzeln Knarren und Gähnen!

Im fürchterlich verwirrten Falle
Ueber einander krachen sie alle,
Und durch die überstürmerten Klüfte
Zischen und heulen die Lüfte.

Diese Figur artet, ähnlich wie die Tonmalereien der Musik, leicht in eine Künstelei und Spielerei aus und kann daher nur selten in Anwendung gebracht werden.

Dritter Abschnitt.

Ueber den Gebrauch des bildlichen Ausdruckes.

Die meisten Rhetoriker, auch die englischen, ein Home, Priestley und Hugo Blair nicht ausgenommen, haben das Bild zu sehr als *eine eingelegte Zierde der Rede betrachtet, nicht als einen organischen* Theil der Dichtung, nicht in seinem tieferen Zusammenhange mit dem Genius des Dichters und seines Jahrhunderts. Aus dieser äußerlichen Betrachtungsweise hat sich ein langes Register von Regeln ergeben, das von Pedanten nachgebetet, von einer schulmeisterlichen Kritik auf die Erscheinungen der Gegenwart angewendet wird, wobei ganz unbeachtet bleibt, daß dasselbe Verfahren den Flügelstaub von den Schwingen der größten Genien aller Zeiten abstreifen würde! Doch die moderne Literatur ist einmal der Sündenbock für die kritischen Exercitien jener schwachen Köpfe, die durch Arroganz, anscheinende Sicherheit der Behauptungen und eine dem oberflächlichen Verstande der Menge schmeichelnde Verständigkeit ersetzen, was ihnen an Phantasie, Geschmack und tieferer ästhetischer Bildung fehlt.

Der bildliche Ausdruck ist die organische Eigenthümlichkeit einiger großen Dichtergenien, z. B. eines Shakespeare, Calderon, Jean Paul, ganz abgesehen von den orientalischen Poeten, von Dichtern der Neuzeit, wie Lenau, Grün u. A. Schon diese Thatsache wird uns gegen den Vorwurf einer Ueberladung mit Bildern vorsichtig machen müssen, ein Vorwurf, der aus jener oberflächlichen Theorie hervorgeht, nach welcher die Bilder in einer so äußerlichen Weise der Dichtung angehängt werden, wie sich die Wilden metallene Zierrathen an Ohren, Nasen

anhängen oder ſich den Leib mit bunten Farben tätowiren. Ein phantaſiearmer Dichter oder Kritiker, dem nur ſelten die Gunſt der Muſen ein Bildchen ſchenkt, mag ſich beſinnen, an welcher Stelle er es wohl am vortheilhafteſten anbringt; aber große Dichter, die gewohnt ſind in Bildern zu denken, wobei der dichteriſche Gedanke keineswegs an Schärfe und Klarheit verliert, können nicht als Zierrath und Schmuck vertheilen, was aus dem unerſchöpften Born ihres Genius mit innerer Nothwendigkeit hervorquillt. Deshalb wird auch der ſtrenge Maaßſtab nüchterner Korrektheit ſich nicht mit Erfolg an eine Ausdrucksweiſe anlegen laſſen, deſſen eingeborene Bildlichkeit allen Bewegungen und Flügen der dichteriſchen Geſtaltungskraft folgen muß! Oder ſollte man ein Recht haben, es an Shakespeare zu tadeln, wenn in der Sprache der Leidenſchaft ſeine Bilder oft in ſonſt unerlaubten Katachreſen zuſammenſchmelzen, wenn eine düſt're Rembrandt'ſche Beleuchtung den Bildern zwar die plaſtiſche Klarheit und Beſtimmtheit nimmt, aber ſie wunderbar in das Stimmungselement des Charakters und der Situation verſetzt? Sollte man es tadeln, wenn er, nach objektiver Wahrheit ſtrebend, albernen Charakteren alberne, bombaſtiſchen, wie z. B. dem Laertes im Hamlet, bombaſtiſche in den Mund legt? Man wird für den Geſchmack der Gegenwart allerdings die Grenzen ſchärfer ziehen müſſen, als ſie Shakespeare gezogen; man wird hier nicht nur die einzelnen Dichtgattungen, ſondern ſelbſt den Unterſchied des realiſtiſchen und idealiſtiſchen Styles berückſichtigen müſſen; aber man wird bei der Beurtheilung jenes großen Genius nicht ſeine einzelnen Bilder nach Art der engherzigen engliſchen Kritiker, beſonders eines Home, zerfaſern dürfen, ohne gegen höhere Geſichtspunkte ungerecht zu werden. Noch weniger darf man freilich vergeſſen, daß die Bildlichkeit des Styles nicht blos dem Genius Shakespeare's, ſondern auch ſeiner ganzen Zeit angehörte, daß ſeine Zeitgenoſſen Beaumont und Fletcher, Maſſinger u. A. ſich derſelben bildlichen Ausdrucksweiſe, wenn auch minder großartig und charakteriſtiſch, bedienten, daß ebenſo Calderon ſich in jenen mehr blendenden, als ſchlagenden Metaphern bewegte, welche die ganze ſpaniſche Poeſie vom Orient geerbt, und die ein geiſtiger Niederſchlag der mauriſchen Eroberung blieben. Und wie weit die orientaliſche Bildlichkeit ſelbſt davon entfernt iſt, äußerlicher Zierrath der Dichtung zu ſein; wie ſie im Gegentheil die organiſche Blüthe der religiöſen

Weltanschauung des Orients ist und mit dem ganzen Volksgeiste auf's Innigste zusammenhängt: das ist allzubekannt, als daß man es den einseitigen Kritikern vorzuhalten brauchte, die mit ihrem aufdringlichen Verstand alle Zeitalter und Dichtergenien hofmeistern. Die Folge einer tieferen Einsicht in das Wesen des bildlichen Ausdruckes wird dann auch m.t Nothwendigkeit eine größere Liberalität bei der Beurtheilung der Dichtungen der Neuzeit zur Folge haben. Denn auch die Neuzeit hat Dichter von reicher Phantasie aufzuweisen, die zu den talentvollsten und genialsten gehören, wie z. B. Lenau, und es ist ein schlechter Kunstgriff einer blasirten Kritik, diese Dichter auf Grund ihres Bilderreichthums, wegen dessen sie mit Shakespeare und Calderon in einer Linie stehen, mit Lohenstein und Hoffmannswaldau in eine Linie zu stellen. Dieser Kunstgriff beruht auf einer wohlfeilen Erschleichung, indem der Kritiker sich nur an die Quantität der Bilder hält und dabei ihre Qualität unberücksichtigt läßt. Doch nicht blos die Anlage des einzelnen Dichters, auch die Kultur unserer gegenwärtigen Epoche rechtfertigt unmittelbar einen bilderreichen Styl. Nicht blos die Natursymbolik des Orientes, nicht blos die maurisch-spanische Phantasie mit ihrer südlichen Farbengluth: auch der erwachende freie Protestantismus, die junge Nationalkraft Alt-Englands zu Shakespeare's Zeit schwelgte im Bilderreichthum der Diktion, der erst im englischen Drama wieder verschwand, als die Korrektheit und Armuth der französischen Muster die Tragödieen eines Addison, Rowe, Congreve u. A. zu beherrschen anfing. Der beginnende Weltverkehr der brittischen Nation hatte den Geistern nach außen große Perspektiven geöffnet; die protestantische Gewissensfreiheit ihnen die Welt der Seele in einem neuen Lichte gezeigt, das ihre verborgensten Tiefen erhellte — dieser erschlossene Reichthum äußerer und innerer Anschauungen befruchtete die Bildlichkeit des Ausdruckes; und die Kühnheit einer jugendfrischen Phantasie zögerte nicht, sich dieser offengelegten Schätze zu bemächtigen. Ohne Frage wird die Sprache der Dichter bilderreicher werden, je reicher die Stoffwelt ist, aus der sie ihre Anschauungen entnehmen, und die Bilderarmuth der alten Volksepen hängt, abgesehen von der Eigenthümlichkeit des epischen Styles, gewiß auch mit der Armuth der Kulturverhältnisse zusamm[illegible], aus denen heraus sie gedichtet sind. Die religiöse Phantasie aber, die im Orient hängende

Gärten voll Bilderpracht zwischen Himmel und Erde trieb, schuf bei den alten Griechen plastische Göttergestalten, so daß der Ueberschuß an Bildlichkeit ein geringer blieb, da die religiöse Phantasie fast ganz in diesen festen, menschgewordenen Bildern aufging!

Welche Zeit ist aber reicher an großartigen Weltperspektiven, an einer stets neue Bilder aus dem großen und kleinen Kosmos heraufzaubernden Kenntniß, als die unsrige? Welche Zeit hat größere Krisen menschheitlicher Entwickelung hinter sich? Welche Zeit hat die Seele des Menschen tiefer durchforscht? Die dichterische Stoffwelt hat außerordentlich an Fülle gewonnen, und ein reicher Genius braucht sich nicht in den ausgefahrenen Gleisen der hergebrachten Bildlichkeit zu bewegen; ihm ist eine neue Welt erschlossen, die ihm bereitwillig zu neuen Vertauschungen und Bildern ihre Schätze hergiebt. Wir sind indeß weit davon entfernt zu behaupten, daß die Bildlichkeit des Ausdruckes eine unerläßliche Forderung für die Schönheit des dichterischen Styles sei. Der einfache Lyriker, der plastische Epiker kann sich ebenso mit den eigentlichen Ausdrücken begnügen; ja es giebt dichterische Talente, welche die Klarheit der Anschauung und Innigkeit der Empfindung angemessen nur ohne alle Bildlichkeit auszudrücken vermögen. Der Dramatiker kann ebensogut in gedankenvollen Antithesen, wie Schiller, als in schlagenden Metaphern, wie Shakespeare, den angemessenen Ausdruck seines Pathos finden.

Doch für ein vorzugsweise phantasiereiches Talent müssen aus dem Receptenbuch der alten Rhetorik einzelne Vorschriften ausgezogen werden, um den Gebrauch der Bilder zu regeln, freilich nicht ohne das Bekenntniß vorauszuschicken, daß diese gültigen Normen des Ausdrucks den höheren Gesetzen der dichterischen Charakteristik im Kollisionsfalle nachstehen müssen. Auch im Uebrigen muß diese Menge von Recepten verringert werden; es sind Regeln aufgestellt, wie z. B. die *sinnliche Anschaulichkeit des Bildes*, die für die stimmungsvollen Bilder des Gemüthes nicht passen, und denen man die schönsten Vergleichungen *Ossian's* als fehlerhaft opfern müßte. Wir betrachten zuerst das Bild an und für sich, dann das Bild in Bezug zu anderen Bildern und zuletzt das Bild in Bezug auf seine Angemessenheit zu den einzelnen Dichtarten.

1) Zu den Fehlern des einzelnen Bildes rechnen wir:

a. Die Unrichtigkeit, ein Verstoß gegen die natürliche Wahrheit der Dinge.

Den Honig irdischer Weisheit sammeln wir nicht aus Blumen ein, sondern aus Dornen. Bulwer.

b. Die Unangemessenheit, wenn das Bild zu groß oder zu klein ist für den verglichenen Gegenstand. Solche Bilder finden sich häufig bei Jean Paul, z. B.:

Natur, du ruhest vor dem nassen Auge, wie ein grünendes, abendrothes Gebirge. Titan.

Die Natur, die gestern ein flammender Sonnenball gewesen, war heute ein Abendstern voll Dämmerlicht. Titan.

c. Die Mattigkeit, wenn der Vergleichungspunkt nicht schlagend genug hervortritt. Dies ist der größte Fehler des bildlichen Ausdruckes, indem er nicht nur dem Styl einen frostigen Charakter giebt, sondern überhaupt das Bild als einen überflüssigen Luxus erscheinen läßt. Die Metapher besonders muß den Ausdruck abkürzen, nicht schleppend machen; sie muß aus dem Gedanken organisch herauswachsen, nicht beiläufig neben ihm herleuchten.

Die Metapher darf zwar ebenso das Sinnliche vergeistigen, wie das Geistige versinnlichen. Lenau ist ein Meister in der Kunst dieser träumerischen Naturbeseelung. Solche Metaphern aber werden leicht frostig und matt, wenn der Vergleichungspunkt nicht schlagend genug das Gemüth erfaßt. Noch mehr gilt dies von ausgeführten Vergleichungen, in denen das geistige Bild zu abstrakt angedeutet oder ausgeführt wird, z. B.

Gleich dem ewigen Frieden schimmert
Ruhig, klar und grün das Meer.
Anastasius Grün.

Wie ein großer Gedanke sich losreißt
Aus dem Haupte eines Genius,
Also springt aus des Kasbek steinernem Haus
Der brausende Terekfluß.
Bodenstedt.

Matt wird auch die schlagende Metapher, wenn sie weiter ausgesponnen wird, als der Fonds ihrer Aehnlichkeit verstattet, der für eine Metapher, aber nicht für eine Allegorie ausreicht, z. B.

Was ſagſt du? Wie gefällt dir dieſer Mann?
Heut Abend ſahſt du ihn bei unſ'rem Feſt.
Dann lies im Buche ſeines Angeſichts,
In das der Schönheit Griffel Wonne ſchrieb.
Betrachte ſeiner Züge Lieblichkeit,
Wie jeglicher dem andern Zierde leiht.
Was dunkel in dem holden Buch geblieben,
Das lies in ſeinem Aug' am Rand geſchrieben,
Und dieſes Freiers ungebund'ner Stand,
Dies Buch der Liebe braucht nur einen Band.
Der Fiſch lebt in der See und doppelt theuer
Wird äuß'res Schön, als inn'rer Schönheit Schleier.
Das Buch glänzt allermeiſt im Aug' der Welt,
Das gold'ne Lehr' in gold'nen Spangen hält.

Shakespeare, Romeo und Julie.

Wer fühlt nicht heraus, wie dieſe breitgeſchlagene Metapher durch ihre Ausführung mit jeder Wendung matter und gezwungener wird, abgeſehen davon, daß ein eingeſchobenes fremdes Bild die Allegorie unterbricht. Shakespeare verſpottet oft ſelbſt dieſe ungebührlich breite Ausführung des Bildes, die er „ein Gleichniß zu Tode hetzen" nennt, iſt aber ſelbſt am wenigſten frei davon.

d. Die Geſchmackloſigkeit, wenn das Bild an und für ſich unziemlich und abſtoßend, oder ungereimt und unſinnig (ſchwülſtig, bombaſtiſch) oder zu weit hergeholt iſt, oder wenn, trotz des zutreffenden Vergleichungspunktes, die verglichenen Gegenſtände in allen anderen Beziehungen ſo heterogen ſind, daß die Unähnlichkeiten von ſelbſt ſtörend hervortreten. Alle dieſe Fehler der Bildlichkeit im ernſten Style können ebenſo große Vorzüge im komiſchen ſein. Selbſt das anſcheinend zu weit hergeholte und gelehrte Bild, das eines Kommentars bedarf, kann dieſen Kommentar ungezwungen im komiſchen Style finden, wie dies z. B. bei Jean Paul der Fall iſt. An geſchmackloſen Bildern ſind nicht nur Lohenſtein und Hoffmannswaldau, ſondern auch Shakespeare und ſeine Zeitgenoſſen, die Erſtlingswerke Schiller's, die alten und neuen Kraftdramatiker, ſelbſt Anaſtaſius Grün und Karl Beck reich zu nennen. Unziemlich iſt z. B. folgendes Bild:

When You, great duke, shrunk trembling in Your palace,
And saw Your wife, the Adriatic, ploughed
Like a lewd whore, by bolder prows than Yours.

Otway, Venice preserved.

Unziemlich und ungereimt zugleich das folgende:

„Unglückselige Schwungsucht! uralte Buhlerin! Engel küßten an deinem Halse den Himmel hinweg und der Tod sprang aus deinem kreißenden Bauche.

Schiller, Fiesco.

Gelehrte und weit hergeholte Bilder finden sich zahlreich bei Lohenstein; doch sind auch Schiller und Goethe, der Richtung unserer klassischen Literaturepoche gemäß, nicht davon freigeblieben. Beispiele für die letzte Art der Geschmacklosigkeit sind nicht selten. Man weiß sich oft zunächst nicht Rechenschaft zu geben von dem unbefriedigenden Eindruck, den ein solches Bild hervorruft, bis man sich davon überzeugt, daß die Unähnlichkeiten der verglichenen Gegenstände so auffallend sind, daß sie sich der Phantasie, der zum Dichter betonten Aehnlichkeit zum Trotz, aufdrängen. Wenn Gruen „Gott" eine „graue, todte Pyramide" in der einsamen Wüste eines Priesterherzens nennt: so ist die Vergleichung des höchsten geistigen Wesens mit einem leblosen Mauerwerk gewiß störend, wird aber zunächst durch die stimmungsvollen Beiwörter gemildert, und dann durch das geistvolle tertium comparationis, indem „Gott" von diesem Priester nur als eine abstrakte todte „Spitze" aufgefaßt wird, wie die Pyramidenspitze am Saume der einsamen Wüste auftaucht. Wenn aber Betty Paoli dies Bild für ihre eigene Liebesempfindung benutzt:

So wird fortan in allen künft'gen Tagen
Hoch über allem Schmerz und aller Lust
Dein Bild als ew'ge Pyramide ragen
In der Sahara meiner tiefsten Brust —

so wird es im höchsten Grade geschmacklos. Die Aehnlichkeit, das Monumentale und deshalb Unvergeßliche des Bildes im traurig einsamen Herzen, verschwindet gegen die auffallende Unähnlichkeit der verglichenen Gegenstände, indem der Begriff einer Pyramide, eines todten, grauen, steinernen, spitz zulaufenden Bauwerkes, in allen seinen Bestimmungen dem lebensvollen „Bilde des Geliebten" so heterogen ist, daß der Kontrast in's Komische hinüberspielt.

e. Die Trivialität, wenn ein Bild durch die Ueberlieferung und den häufigen Gebrauch stereotyp geworden. Die Sterne und Blumen, die Rosen und Lilien, die Pfeile der Liebe, das Rad der Zeit — wer kennt nicht diesen reichen Hausschatz bildlicher Wendungen, der sich von Tag zu Tag vermehrt und mit welchem die Phantasie der geistig Armen wuchert? Freilich muß man sogleich hinzufügen, daß auch große und phantasiereiche Dichter sich dieser oft gebrauchten Bilder bedienen, aber ihnen durch die Kraft ihrer Originalität einen neuen Reiz verleihn. Dasselbe Bild wird bei Shakespeare, Schiller und Goethe eine durchaus verschiedene Physiognomie zur Schau tragen, welche, abgesehn von der Eigenthümlichkeit des dichterischen Genius, durch den Hauch der Stimmung, der darüber ausgegossen, durch die Eigenthümlichkeit der bestimmten Situation und des bestimmten Charakters hervorgerufen wird. Dieser über dem Ganzen schwebende Duft des Talentes entzieht sich jeder näheren Analyse; doch würde eine Zergliederung ergeben, daß die Neuheit des scheinbar abgenützten Bildes durch die Zuthat charakteristischer Nebenumstände, durch weitere allegorische Ausführung, durch bildlichen Gegensatz und durch seine Verkettung mit anderen Bildern erzeugt wird.

2) Nachdem wir das einzelne Bild an und für sich betrachtet, wollen wir es in seiner Zusammenstellung mit andern und in seiner Beziehung zum eigentlichen Ausdruck in's Auge fassen. Hier stoßen wir auf die Fehler, welche man Katachresen zu nennen pflegt, deren Theorie indeß einer Revision bedarf und zwar einer gründlicheren, als sie die Grenzen unseres Werkes gestatten.

Die eigentliche Häufung der Bilder findet Statt, wenn mehrere Bilder denselben Gedanken ausdrücken. Hierbei kann es nicht darauf ankommen, die Prägnanz des Ausdruckes zu erhöhen, sondern entweder wiegt die Freude am luxuriösen Spiel der Phantasie und dem Reichthum der Anschauungen und Beziehungen vor, oder die Bilder dienen zum verstärkten Ausdruck eines Gefühles, welches von seinem Gegenstande so voll ist, daß es sich von demselben nicht losreißen kann, sondern ihn mit immer neuen Farben schmückt. Dadurch gewinnt diese Häufung der Bilder eine Bedeutung für den charakteristischen Ausdruck im Drama, und in der That machen die Dramatiker aller Zeiten, Aeschylos, Calderon

und Shakespeare nicht selten von ihr Gebrauch. Die hebräische Poesie, bei welcher der Parallelismus des Ausdruckes zur starren Eigenheit des Styles geworden, häuft in der Regel zwei oder drei Bilder, schon dieser formalen Symmetrie wegen, in welcher zugleich ihr musikalischer Rhythmus besteht. Ebenso huldigt die indische, persische, arabische und nach ihr die spanische Poesie diesem Luxus der Phantasie, welcher den einen Gedanken gleichsam unter einer Bilderfülle verschüttet. Hier liegt aber die Gefahr nahe, den Gedanken zu verwässern, statt ihn zu verstärken, und in der That macht die spanische Lyrik und Dramatik gerade durch die Häufung der Bilder oft einen schwächlichen Eindruck, denn die Phantasie wird ermüdet durch den immer neuen Anlauf, der sie nicht weiter bringt. Wenn Calderon den raschen Wechsel des Glückes und die Vergänglichkeit des irdischen Lebens schildert und folgende Bilder häuft:

Nicht erwägend, wie so oft
Sich des Glückes Wirkung ändert,
Wie das Leben gleicht dem Flor
Einer Blume, die sich aufzehrt,
Gift'ger Wurm im eig'nen Schooß,
Einem Mandelbaum voll Blüthen,
Der, auf seine Schönheit stolz,
Bei der Mittagswinde Säuseln
Pracht und Eitelkeit verlor;
Einem Bau, der schier ein Atlas
War der Sphärenregion,
Und im Staub, vom Blitz zerschmettert,
Auflöst seinen eiteln Pomp;
Einer Flamme, die durch's Dunkel
Strahlt ein leuchtend Meteor,
Aber Licht und Schimmer einbüßt
Bei des Windes leisem Stoß.

Calderon, die große Zenobia nach Gries.

so hat er selbst das naive Bewußtsein von der Wirkung, welche diese Bilderfülle hervorbringen muß; denn er läßt seinen Helden Decius den Vers hinzufügen:

Doch warum dich so ermüden?

Hiermit ist eine andere Häufung von Bildern nicht zu verwechseln, welches keineswegs nur einen Gedanken in blumiger Wiederholung

umſchreibt, ſondern einen und denſelben Gegenſtand von verſchiedenen Seiten beleuchtet und jede ſeiner Eigenſchaften durch ein neues Bild verherrlicht. Dieſe Häufung iſt prägnanter und nicht ſo ermüdend, im Gegentheil für eine warme und farbenreiche Schilderung geeignet. Wir erinnern an die Bilder, mit denen der Sänger des Hohen Liedes jede Schönheit ſeiner gefeierten Braut preiſt, oder mit denen Lord Byron den ſchlummernden Don Juan ſchildert, über den ſich ſeine liebende Haidee neigt. So ſagt auch Oſſian in ſeiner Darthula:

Dein Antlitz glich dem Lichte des Morgens,
Dein Haar dem Fittig des Raben!
Deine Seele war ſo edel und mild,
Wie die Stunde der ſinkenden Sonne!
Deine Worte glichen dem Lüftchen im Schilf,
Gleich dem flüſternden Strome von Lora.
Doch wenn das Toſen der Schlacht ſich erhob,
Warſt du wie ein ſtürmiſches Meer.

Unter Katachreſen verſteht man Verſtöße gegen die Einheit des Bildes, indem der Dichter entweder aus einem Bild in den eigentlichen Ausdruck oder aus einem Bild in das andere verfällt; ja man hat ſogar die Anhäufung ungleichartiger Bilder, die von einem Gegenſtand in einem oder in mehreren zuſammenhängenden Sätzen gebraucht werden, für einen ſolchen Verſtoß erklärt. Die Katachreſen ſind Sünden gegen die Korrektheit des bildlichen Ausdruckes, gegen eine Forderung der Kunſt, welche ſtets höheren Forderungen nachſtehen muß. Einer faden und nüchternen Verſtandeskritik bieten ſie die willkommenſten Handhaben, beſonders um ſich den Verſuchen der Gegenwart gegenüber eine ſäuberliche Autorität anzueignen. In der That beruhen die meiſten Katachreſen nur auf einer kühneren Ideenaſſociation, welcher die erregte Phantaſie mit Freuden folgt; ſie ſind Eliſionen der Phantaſie, und wie die grammatiſchen und ſyntaktiſchen dem kühneren Style der Dichtung unentbehrlich. Gerade der höhere, bewegte Odenſchwung, der Ausdruck einer großen Leidenſchaft in der Tragödie, kann durch ſolche Katachreſen eine hinreißende Wirkung erzielen! Oder ſollte es ein Zufall ſein, daß die großen Dichter aller Zeiten an ihnen ſo reich ſind? Sollten ſie nur einer mäkelnden Kritik in die Hände gearbeitet haben? Und waren die Kritiker des humaniſtiſchen Zeitalters nicht weiſer, als ihre

modernen Nachtreter, indem sie die Katachrese nicht zu einem Fehler der tropischen Darstellung, sondern selbst zu einem Tropus machten?

Zunächst ist die Anhäufung ungleichartiger Bilder in Bezug auf einen und denselben Gegenstand nicht für einen Fehler zu halten. Wie arm müßte eine Phantasie sein, welche dem Schiller'schen Schwung in jener oft als unrichtig angeführten Stelle der „Ideale" nicht folgen könnte:

Kann nichts dich, Fliehende, verweilen,
O meines Lebens gold'ne Zeit?
Vergebens, deine Wellen eilen
Hinab in's Meer der Ewigkeit.
Erloschen sind die heitern Sonnen,
Die meiner Jugend Pfad erhellt;
Die Ideale sind zerronnen,
Die einst das trunk'ne Herz geschwellt! u. s. f.

Die eigentliche Katachrese, wenn der Dichter aus einem Bild in das andere fällt, ist, wie wir schon gesagt, eine Elision der Phantasie. Sie beruht auf der Auslassung eines Mittelgliedes, ohne dessen verständige Verbindung zwei Bilder ineinander geschmolzen sind. So z. B.:

Ob's edler im Gemüth, die Pfeil' und Schleudern
Des wüthenden Geschicks ertragen, oder
Sich waffnend gegen eine See von Plagen
Durch Widerstand sie enden?

Shakespeare, Hamlet.

„Sich gegen einen See von Plagen waffnen" ist eine Katachrese, welche der Verurtheilung von Seiten der Verstandeskritik anheimfällt. Nur eine ärmliche Phantasie denkt bei „sich waffnen" an Speer und Pfeil — es ist nur der lebendigere Ausdruck für die Wehr, die man einer überschäumenden See entgegensetzt. Hier könnte man eher den Parallelismus in den beiden Gliedern des bildlichen Gegensatzes vermissen. Eine einfache Katachrese ist z. B.

Der Kugel Saat pfeift!

Doch ist dies kühner, als jede Metonymie oder Synekdoche? Beziehe ich nicht unmittelbar das „Pfeifen" als zweites Bild auf das Subjekt zurück und nicht auf das erste Bild, auf die Saat? Darf ich diese Vermischung der Tropen nicht selbst zu den Figuren rechnen? Wie viele abgeblaßte Metaphern hat die Sprache in ihren Adjectiven und Verben

bei deren Gebrauch selbst die Prosa sich fortwährender Katachresen schuldig macht!

Die Grenzen sind also hier bei weitem enger zu stecken, wenn man sich nicht die müßige Freude bereiten will, Regeln aufzustellen, welche durch alle großen Dichter fortwährend übertreten worden sind. Wir möchten zunächst zwischen tropischen Wendungen und ausgeführten Bildern unterscheiden, mögen es nun Gleichnisse oder Allegorieen sein. Bei kurz hingeworfenen tropischen Wendungen halten wir die Katachresen für erlaubt und den Dissonanzen in der Musik vergleichbar. Es sind Ausweichungen der Phantasie, die aber bald wieder in die richtige Bahn zurücklenkt und durch jene kleinen Ausschreitungen, die ebensoviele Kühnheiten sind, angenehm erregt wird. Zu Hülfe kommt hier jener fortdauernde Verwandlungsproceß der Sprache selbst, welche uneigentliche Ausdrücke in eigentliche umschafft, bei denen die ursprüngliche bildliche Bedeutung verblaßt. Der Sprachgebrauch arbeitet von selbst auf diese Vergeistigung des Ausdruckes hin, und es bedarf oft einer gewaltsamen Besinnung der Phantasie, um auf seine ursprüngliche Bildlichkeit zurückzugehn und vielleicht eine durch dieselbe hervorgerufene Katachrese zu entdecken. Dagegen hat das weiter ausgeführte Bild den selbstständigen Reiz eines dichterischen Gemäldes; hier kommt es auf die harmonische Zusammenstimmung der einzelnen Züge an, und hier würde die Katachrese ein entschiedener Fehler sein, indem sie die Phantasie gewaltsam und andauernd aus einem Bilde herausreißt und den Rahmen des Gemäldes sprengt. So halten wir die Schlußverse in Goethe's „Tasso" für eine fehlerhafte Katachrese:

O edler Mann, Du stehest fest und still,
Ich schaue nur die sturmbewegte Welle,
Allein bedenk' und überhebe nicht
Dich Deiner Kraft! Die mächtige Natur,
Die diesen Felsen gründete, hat auch
Der Welle die Beweglichkeit gegeben.
Sie sendet ihren Sturm, die Welle flieht
Und schwankt und schwillt und beugt sich schäumend über.
In dieser Woge spiegelte so schön
Die Sonne sich, es ruhten die Gestirne
An dieser Brust, die zärtlich sich bewegte,

Verschwunden ist der Glanz, entflohn die Ruhe —
Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr,
Und schäme mich nicht mehr, es zu bekennen.
Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
Das Schiff an allen Seiten. Berstend reißt
Der Boden unter meinen Füßen auf.
Ich fasse Dich mit beiden Armen an.
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

Tasso vergleicht sich anfangs mit den sturmbewegten Wellen, und nachdem die Phantasie sich diesem herrlich ausgemalten Bilde mit Wohlgefallen hingegeben, verwandelt sich die Welle plötzlich in den scheiternden Schiffer. Diese Katachrese ist um so empfindlicher, als die andern Elemente des Bildes unverändert bleiben, denn die Phantasie verträgt eher einen kühnen Sprung in einen andern Kreis der Stoffwelt, als eine Metamorphose, während sie in dem Rahmen desselben Bildes verharren muß. Solche Katachresen sind die härtesten z. B.

Du kannst nicht klagen, daß ich Dich vergessen,
Sieh' her, in meines Herzens off'ne Wunden —
So viele Stunden, als ich dich besessen,
So viele Narben werden drin gefunden.
Dingelstedt.

Der Dichter, der auf die off'nen Wunden seines Herzens zeigt und dieselben in einem Augenblick in Narben verwandelt, muthet der Phantasie zuviel zu, die einer solchen Eskamotage nicht folgen kann.

Unmöglich kann man indeß von Katachresen sprechen, wenn viele selbstständige bildliche Appositionen neben dem Hauptwort stehn:

Der Königsthron hier, dies gekrönte Eiland,
Dies Land der Majestät, der Sitz des Mars,
Dies zweite Eden, halbe Paradies u. s. f.
Shakespeare.

oder wenn in einem Relativsatze ein neues Bild angeknüpft wird, da dies einen selbstständigen grammatischen Rahmen hat: z. B.

In diesem Jahrhundert durfte der Mensch nicht bei sich selbst
den Keim eines Talentes suchen, dessen Quelle sinnlich ist.

Noch wird die Vermischung des bildlichen und eigentlichen Ausdruckes

zu den Katachreſen gerechnet. Solche Katachreſen ſind oft eine leicht zu vermeidende Inkorrektheit. Wenn ich z. B. ſage: die Säule des Staates nimmt Abſchied, ſo iſt dies eine Katachreſe. Setz' ich aber das Bild als Appoſition, ſag' ich: dieſer Held, die Säule des Staates, nimmt Abſchied, ſo iſt die Katachreſe vermieden. Schon aus dieſem einen Beiſpiel ſieht man, das dieſe Katachreſen meiſtens nur grammatiſche Licenzen ſind, welche durch eine kleine Ergänzung der Phantaſie gerechtfertigt werden.

3) Wichtiger, als dieſe Vermiſchungen der Bilder, ſcheint uns der Fehler in ihrer Anwendung, der gegen die beſtimmten dichteriſchen Gattungen verſtößt. Eine kurze Metapher im Epos, ein ausgeführtes Gleichniß, eine breit ausgeſprochene Allegorie im Drama, ein allzuſchwunghaftes Bild im Liede, eine triviale Vergleichung in der Ode ſcheinen uns Verſtöße, welche bei häufiger Wiederkehr den ganzen Organismus des Kunſtwerkes gefährden. So ſind die Bilder in Goethe's Dramen meiſtens epiſch ausgeführt und legen mehr als alles Andere für Goethe's vorzugsweiſe epiſchen Styl und ſeine geringere Befähigung für das Drama Zeugniß ab. Man braucht ſie nur mit Shakespeare's Metaphern zu vergleichen, um ſich davon zu überzeugen. Wir haben ſchon oben das epiſch ausgeführte Schlußbild aus Taſſo angeführt, wir könnten noch mehrere Gleichniſſe aus der „Iphigenie" zum Beleg citiren. Der Dichter kann es nicht unterlaſſen, Nebenbeſtimmungen, die epiſch hemmend ſind, und bei denen die dramatiſch ſchlagende Vergleichung aufhört, mit in das Bild aufzunehmen z. B.

Denn wie die Fluth, mit ſchnellem Strome wachſend,
Die Felſen überſpült, die in dem Sand
Am Ufer liegen: ſo bedeckte ganz
Ein Freudenſtrom mein Innerſtes.

Wie charakteriſtiſch iſt nicht der Zuſatz, aber wie undramatiſch die homeriſche Vergleichungsweiſe! Umgekehrt geben Oſſian's oft kurze und ſtimmungsvolle Metaphern ſeinen epiſchen Gedichten einen lyriſchen Beigeſchmack, obgleich es ihm nicht an zahlreichen ausgeführten Gleichniſſen fehlt.

Vierter Abschnitt.

Vers und Reim.

Die Dichtkunst hat die selbstständige Musik der Sprache in ihren Dienst genommen und ausgebildet. Im Rhythmus trägt sie auf die Sprache, durch die Wiederkehr derselben Momente, ein ideales Zeitverhältniß über und entbindet, unter diesem Taktschema, die Stärke und Schwäche der Sprach-Elemente zu einem musikalischen Gange; im Reime aber läßt sie die Klangfähigkeit der Sprache zu ihrem Rechte kommen und erzeugt, durch die Wiederholung derselben Klänge, einen sprachlichen Akkord, der sowohl die Grenze des einzelnen Verses schärfer markirt, als auch das Gefühl koncentriren hilft.

Der Rhythmus wird also zunächst wie ein abstraktes Schema über die Sprache ausgebreitet; er ist eine auf die Sprache angewendete Zeit-Eintheilung. Es kommt nun darauf an, welche Elemente der Sprache er zu ihrer Belebung gebrauchen kann, und in der That unterscheiden sich hiernach die beiden Hauptsysteme der Rhythmik — das altklassische und das romanisch-germanische. Die regelmäßige Wiederkehr der Längen und Kürzen, welche den Rhythmus hervorruft, macht es zunächst nothwendig, die Längen und Kürzen zu bestimmen. Die Plastik der Griechen und Römer gab auch gleichsam der Sprache einen schönen Leib; sie maß die Sylben nach ihrer Quantität mit aller Strenge und bestimmte ihre Länge und Kürze nach feststehenden Grundsätzen der Messung für die Poesie, abweichend von der Aussprache des gewöhnlichen Lebens. Jede Sylbe hatte ihre kanonische Bedeutung in der Prosodie, und nur durch die Stellung, die Position, durch welche kurze Sylben lang werden konnten, kam eine etwas freiere Bewegung in diese stereotype Welt des strengen Maaßes. Dabei kam es auf die Bedeutung der Sylben im Worte oder als Wörter nicht an: die kleine Partikel konnte lang sein, während das zweisilbige Adjectivum aus zwei Kürzen bestand; die Stammsylbe kurz, während eine der abgeleiteten Flexionssylben als Länge gemessen wurde. Es war, als ob die Sprache sich einer besondern Leiblichkeit erfreute und dieser Leib, wie der plastische Leib der olympischen Ringer und der meerentsteigenden Phrynen, seine eigene Seele habe.

Gegenüber dieſer ſtrengmeſſenden, quantitirenden Rhythmik ſteht die altdeutſche accentuirende, welche die Längen nur nach dem Accent, d. h. nach der Bedeutung der Sylbe im Worte oder als Wort beſtimmt. In dieſem Syſtem der Hebung und Senkung wurden die bedeutungsloſen Sylben, die Kürzen, ihrer Zahl nach nicht einmal beachtet; es kam in dem Verſe nicht einmal auf ihre Stellung vor oder nach der Länge an, ſondern die Zahl der Längen, der Hebungen, beſtimmte den Vers, der dadurch, auf Koſten der rhythmiſchen Freiheit, eine freie und charakteriſtiſche Beweglichkeit gewann. Gerade die ſchwankende, hin und her wogende Rhythmik machte für dieſen Vers den Reim zu einer Nothwendigkeit, der ſowohl ſeine Grenze fixirte, als auch die mangelhafte Muſik des Rhythmus durch ſeinen volltönenden Schlußakkord ergänzte.

Mit der ſelbſtſtändigen Nachbildung der antiken Metren, durch welche ſich Voß und Klopſtock große Verdienſte um die Entwickelung unſerer Literatur erworben, wurde indeß auch die Fähigkeit der deutſchen Sprache zu einer ſtrengeren rhythmiſchen Behandlung nachgewieſen, und es kam darauf an, eine Mitte zwiſchen den beiden Syſtemen zu ſuchen, welche dem Geiſte der fortentwickelten Sprache angemeſſen war. Voß legte in ſeiner „Zeitmeſſung der deutſchen Sprache“ die Grundlagen unſerer modernen Metrik, indem er zwar die Längen und Kürzen der deutſchen Sylben maß, aber nicht nach den Regeln der Griechen und Römer. Die germaniſtiſche Reaktion gegen dieſe Zeitmeſſung, die Rückkehr zum Princip der bloßen Betonung, der Hebungen und Senkungen, kann nur für beſchränkte Versformen Anerkennung finden und würde bei konſequenter Durchführung unſer muſikaliſchgebildetes Ohr wieder an eine rohere Rhythmik gewöhnen, welche der Fortſchritt der Literatur ſelbſt beſeitigt hat. Das einzige Ueberbleibſel dieſer älteren rhythmiſchen Praxis iſt die „Nibelungenſtrophe,“ in deren Anwendung indeß auch das allzu Unregelmäßige in der Aufeinanderfolge der Längen und Kürzen heutzutage beſeitigt wird. Wo ſonſt dies Syſtem der Hebungen und Senkungen zur Anwendung kommt, wie z. B. in Schiller's „Bürgſchaft,“ Heine's „Liedern,“ Waldau's „Cordula,“ beſchränkt es ſich mit Recht darauf, daß die Zahl der Kürzen freigegeben iſt, daß es gleichgiltig iſt, ob und an welcher Stelle ich eine oder zwei Kürzen in die Senkung ſetze,

während die Aufeinanderfolge der Kürzen und Längen, der entweder jambische oder trochäische Charakter, regelmäßig festgehalten wird. Auf der andern Seite würde das Bestreben, die deutschen Sylben nach griechischen Regeln zu messen, eine Sylbe wegen des gedehnten Vokals, des Doppellautes, des Begegnens mehrerer Konsonanten als lang bestimmen zu wollen, nur eine lächerliche Pedanterie sein, die mit dem Charakter unserer Sprache in offenbarem Widerspruch stünde.

Da wir hier keine ausführliche Prosodie und Metrik geben können*), so wird es genügen, einige Hauptbestimmungen anzuführen. Die Sylben der deutschen Wörter sind entweder lang, kurz oder mittelzeitig (schwebend). Wie schon Lachmann bemerkt, ruht der Hauptton im Deutschen in der Regel auf der ersten Sylbe.

Lang sind alle einsylbigen Haupt- und Stammsylben, Substantive und Adjective, alle einsylbigen Zeitwörter, Zahlwörter u. s. f.

Lang sind alle Stammsylben auch in Zusammensetzungen, selbst wenn sie den Accent verloren haben; ferner die Endungen aller Substantive, Adjective und Adverbien, welche von veralteten Stämmen abgeleitet werden.

Kurz ist der bestimmte Artikel, es, er, du, sie, zu vor den Infinitiven, so vor dem Nachsatz, die Präpositionen in, an, zu, die Vorsylben, die ein e haben, die Veränderungssylben, die ein tonloses e haben, in der Deklination und Konjugation, die Ableitungssylben, die ein e haben.

Mittelzeitig sind kurze Sylben, die durch ihre Stellung im Verse lang werden können z. B. ein, und, ich, du, er, sie, bis, nach, nie, die Vorsylben mit, voll, un, die Endungen ung, niß, lig, lich, icht, ei und lei, die Envokale a, o, e.

Die weitere Ausführung mag man in den in der Note bezeichneten Werken nachlesen! Diese Bestimmungen sind nicht willkürlich, und durch ihre strenge Beobachtung, wie wir sie besonders bei Platen finden,

---

*) Wir verweisen in Bezug auf die antike Metrik auf zwei gründlich eingehende Werke: Mund, die Metrik der Griechen und Römer (1834); Freese, griechisch-römische Metrik (1842); in Bezug auf die altdeutsche besonders: Lachmann, über althochdeutsche Betonung und Verskunst (Abhandl. der Königl. Akademie 1834); über neue Metrik: Voß, Zeitmessung der deutschen Sprache, 2te Ausgabe 1831; besonders Minckwitz: Lehrbuch der deutschen Prosodie und Metrik, Leipzig 1844.

gewinnt die Architektonik des Versbaues eine der antiken Plastik sich nähernde Grundlage, ohne den freieren Schwung der deutschen Gedankenlinien einzubüßen. Es ist für die Bildung der Gegenwart unmöglich, wie Platen's Dichter „Kind" im „romantischen Oedipus," Holzklotzpflock als Daktylus zu benutzen; und ähnliche Daktylen bei Schiller berühren das Ohr auf das Unangenehmste.

Durch Vereinigung mehrerer Längen und Kürzen entsteht der Versfuß, durch Verbindung mehrerer Versfüße die Versreihe, welche entweder allein oder in Verbindung mit einer andern den Vers bildet. Die Versfüße sind entweder gleichmäßig und bestehn nur aus Längen oder Kürzen, oder ungleichmäßig, indem sich Längen und Kürzen vermischen. Der einzelne Vers selbst wird sichtlich gegen den nächstfolgenden abgegrenzt, eine Grenze, die im Hexameter der im sechsten Fuß allein gültige Spondäus bezeichnet, während sie am schärfsten in der neuern Dichtung durch den Reim bestimmt wird.

Das Geheimniß der Rhythmik besteht in dem Wechsel von Hebung und Senkung, Arsis und Thesis; in der Hebung dürfen im Deutschen nur Längen stehn; ein Lesen mit Beachtung der rhythmischen Bewegung nennt man Skandiren. Jeder Einschnitt des Wortfußes in den Versfuß ist eine Cäsur im weitern Sinne; Cäsur im engern Sinne ist der Hauptabschnitt in der Mitte der größern Verse, der die Abtheilung in zwei ganz gleiche Hälften verhindert. Häufige Cäsuren im weitern Sinne, Verschlingungen der Wort- und Versfüße, geben dem Vers größere Beweglichkeit und rhythmische Kraft, während das häufige Zusammenfallen Beider dem Vers eine einschläfernde Monotonie giebt z. B.

Deine Blumen kehren wieder
Deine Tochter kehret nicht!

Indem der Ab- und Aufschwung des rhythmischen Taktes die Seele in eine freiere Stimmung versetzt und den dichterischen Gedanken nicht hemmt, sondern trägt, gewährt er zugleich das Recht zu Freiheiten der Sprache, welche das erhöhte Bewußtsein dieser Stimmung geben. Hierher gehören zunächst die syntaktischen Licenzen, welche dem Dichter erlauben, zu den naiven Konstruktionen der werdenden Sprache zurückzukehren. Er darf das Zeitwort im Deutschen vor das von ihm regierte

Object, das Adjectivum nach das Substantivum setzen, den Genitiv durch Einschiebung von unbedeutenden Wörtern von seinem Subject trennen u. s. f. Eine zweite Licenz, deren Mißbrauch allerdings verderblich werden kann, ist die Elision, die Ausstoßung von Vokalen. In der Regel findet sie statt, um den Hiatus, das Zusammentreffen zweier Vokale, zu vermeiden; seltener darf sie vor Konsonanten eintreten. Sie ist erlaubt

1) Bei dem e des Genitivs und Dativs, wo sich auch die Prosa ihrer bedient, z. B. des Freund's, dem Freund statt des Freundes, dem Freunde.

2) Bei dem e im Präsens und Imperativ, mag nun ein Vokal oder Konsonant folgen; ich seh' ihn, ich seh' die Stadt.

3) Bei dem e des Imperfektums, wenn ein Vokal folgt: stellt' ich, nur nicht wenn es dann für das Ohr mit dem Präsens zusammenfällt; wie: stellt' er.

4) Bei dem e und i in der Mitte der Adjektive und Participien z. B. errung'ner Sieg, ros'ge Wange.

Dagegen ist die Elision störend

1) Bei dem e des Imperfektums, wenn ein Konsonant darauf folgt z. B. jagt' jener, macht' seine Rechnung er.

2) Bei dem e des Nominativ im Singular z. B. die Erd' ist rund, eher schon erlaubt im Plural: die Stern' am Horizont. Oftere Elisionen dieser Art geben dem Style große Härte und lassen die einzelnen Wortstämme gleichsam kahl und ihrer schützenden Aeste beraubt dastehen. Ebenso unmöglich ist eine Elision wie „süß' Empfindungen" obwohl der Hiatus hier ebenso unerträglich ist. Was diesen selbst betrifft: so läßt er sich in der deutschen Sprache nicht immer vermeiden, und seine Härte ist oft geringer, als die einer gewaltsamen Elision. Am härtesten ist der Zusammenstoß zweier e: z. B. seine Ehe, liebte er, dann der des e und i: z. B. liebe ich, hoffe ich und zweier u und o: z. B. du Unsel'ge. Doch ist selbst Platen hiervon nicht ganz frei, z. B.:

und so oft in erneuendem Umschwung
In verjüngter Gestalt aufstrebte die Welt.
Romantischer Oedipus.

Bei solchen Wendungen und Partikeln, wie: die er, die ihr, wie ich, so oft ist er in der That, da sie sich nicht umgehen lassen, im Deut-

schen zu dulden, um so mehr, als das Ohr hier leichter über die einsylbigen Wörter hinweggleitet. Doch ist Achtsamkeit auf den Hiatus unerläßlich, da ein mit seinen Mißklängen und außerdem mit harten Elisionen ausgestattetes Gedicht einen durchaus unkorrekten und schülerhaften Eindruck macht.

Was nun die einzelnen Versfüße betrifft, so wollen wir nur diejenigen herausheben, welche für die moderne deutsche Dichtung wesentlich sind.

Einfache Versfüße.

1) Der Trochäus, aus einer Länge und einer Kürze bestehend: ‥
Vater, Mutter, ging er.

2) Der Jambus, aus einer Kürze und einer Länge bestehend: ‥
geliebt, Gebet.

3) Der Daktylus, aus einer Länge und zwei Kürzen bestehend: ‥‥
z. B. selige, süßere.

4) Der Anapästus, aus zwei Kürzen und einer Länge bestehend: ‥‥
in der Nacht, er entkam, und es traf.

5) Der Spondäus, zwei Längen: ‥
Meerschiff, urbar.

6) Der Pyrrhychius, zwei Kürzen } kommen in einzelnen Wörtern
7) Der Tribrachys, drei Kürzen } im Deutschen nicht vor.

8) Der Kretikus, ‥‥, eine Länge, eine Kürze, eine Länge:
beißgeliebt, Vaterland.

9) Der Molossus, drei Längen: ‥‥
schwermuthsvoll, Urweltsnacht.

10) Der Amphibrachys, eine Kürze, eine Länge, eine Kürze: ‥‥
geliebte, du kennst mich.

Mehrtheilige Versfüße.

1) Der Choriambus, eine Länge, zwei Kürzen, eine Länge: ‥‥‥
wonnebeseelt, müde der Ruh, seliges Herz.

2) Der Antispastus, eine kurze, zwei lange und noch eine kurze Sylbe umfassend: ‥‥‥
Triumphzüge, des Herrn Wille.

3) Der erste Jonikus . . . . .

4) Der zweite Jonikus . . . . .

Die vier Epitrite, aus drei Längen und einer Kürze bestehend und je nach der Stellung der Kürze an der ersten, zweiten, dritten oder vierten Stelle in vier Klassen getheilt, sowie die vier Päone, aus drei Kürzen und einer Länge bestehend und ebenfalls nach dem Platz, den die Länge nimmt, unterschieden, mögen hier nur flüchtig erwähnt werden.

Wird der Jambus und Trochäus verdoppelt, so entsteht die jambische und trochäische Reihe, Dipodie:

- ⏑ – ⏑ –
- ⏑ – ⏑ –

Ueberhaupt sind im Deutschen selbstständig Versbildend von diesen Versfüßen nur die vier ersten, der Trochäus und Jambus, Daktylus und Anapästus, und außerdem etwa noch der Choriambus. Wir werden den Charakter der durch sie gebildeten Versmaaße im nächsten Kapitel näher untersuchen. Die übrigen Versfüße dienen nur als Ersatz zur Bereicherung des Rhythmus oder finden in den verwickelteren Zusammensetzungen der heroischen Odenstrophe und den deutschen Nachahmungen eine Stelle. — Wenn auch die deutsche Metrik exakt, die deutsche Rhythmik ausdrucksvoll genug ist, den reimlosen Versen ein charakteristisches Gepräge zu geben: so erschließt doch in allen germanischen Zungen erst der Reim den vollen Zauber des sprachlichen Wohlklangs. Der Reim ist keineswegs die Erfindung eines besonderen Volkes, der Araber oder irgend eines andern; er ist eine innere Nothwendigkeit der accentuirenden Poesie, denn er hebt den Accent hervor und kräftigt dadurch den Rhythmus. Schon die ältesten poetischen Denkmäler in den romanischen Sprachen, im Provençalischen, Alt- und Nordfranzösischen sind gereimt. Im Althochdeutschen gelangte der Endreim in der zweiten Hälfte des neunten Jahrhunderts zur ausschließlichen Herrschaft, und auch in der altnordischen z. B. der isländischen Poesie herrschte der Reim im eigentlichen Volksliede (rùnhuda). Der Endreim ging aus der Alliteration, der Wiederholung von gleich oder ähnlich klingenden Konsonanten am Anfang der einzelnen Wörter und Sylben, noch mehr aber aus der Assonanz, dem Anklange der Vokale in mehreren aufeinander folgenden Wörtern oder in den Schlußwörtern der Verse hervor. Diese historischen Vorklänge

des Reimes haben für unsere Zeit keine andere Bedeutung, als daß sie mit Glück zu onomatopöischer Malerei angewendet werden können.

Der Reim, als der volle Gleichklang der Sylben und Wörter bei verschiedenen Anfangsbuchstaben, behauptet seine Bedeutung für die deutsche Poesie auch, seit dieselbe in ihrer Weise die antiken Versmaaße nachgeahmt und dem eigenen Sylbenmaaß ein festes Gesetz gegeben. Da sie dadurch nicht zu einer quantitirenden im alten, plastischen Sinne des Wortes geworden, sondern eine accentuirende geblieben ist: so ist der Reim nicht zu einem luxuriösen Klange herabgesetzt, sondern der nothwendige musikalische Schlußstein des Rhythmus geblieben. Auch ist es eine irrige Ansicht vieler Philosophen und Aesthetiker, daß der kunstvollere Rhythmus und der Reim sich ausschließen, daß z. B. die Architektonik der antiken Strophe den Reim unter keiner Bedingung ertrage. Sie vergessen dabei ganz, daß der deutsche Rhythmus vom antiken wesentlich verschieden ist, indem bei ihm nicht die Quantität, sondern der geistige Accent entscheidet, und daß der Reim wesentlich dazu beiträgt, ihn hervorzuheben. So sagt Guest in seiner „history of English Rhythmus" (London, 1838, I., 116.): „Der Reim ist nicht, wie man gewöhnlich glaubt, eine bloße Zierde; er markirt den Accent und hebt ihn hervor und trägt und kräftigt dadurch den Rhythmus*)." Seine Bedeutung für die Strophenbildung werden wir später kennen lernen. Deshalb hab' ich in meinen „Neuen Gedichten" gewagt, die antiken Horazischen Strophen zu reimen, indem ich überzeugt bin, daß gerade ihr rhythmischer Gehalt, statt dadurch abgeschwächt zu werden, weit lebhafter hervorgehoben wird und sich dem deutschen Ohr melodischer einschmeichelt. Die Strophen selbst sondern sich klarer; unnöthige enjambements, Worthäufungen, pedantische Konstruktionen werden vermieden, indem der Reim selbst auf größere Lichtung des Ausdrucks hinwirkt; der rhythmische Gang aber prägt sich durch den volltönenden Abschluß der Zeile um so lebhafter dem Ohre ein. Sollte es mir nicht gelungen sein, die Vorzüge dieser Neuerung zur Geltung zu bringen: so liegt der Fehler nur an der Schwäche meines Talentes, keineswegs an dem Princip selbst, das ein

*) It marks and defines the accent and thereby strengthens and supports the rhythm.

glücklicher begabter Dichter nach mir gewiß mit Erfolg in Anwendung bringen wird.

Der Reim als ein sinnlicher Vollklang ist nur dann schön, wenn dieser Klang mit voller Harmonie ausgeprägt ist; daher ist die Reinheit des Reimes eines der wesentlichsten Erfordernisse gereimter Dichtung. Jede Verkürzung seiner Schönheit macht ihn eigentlich überflüssig oder verwandelt ihn in eine Assonanz. Das Beispiel unserer klassischen Dichter ist hierin nicht maaßgebend; wir haben in Platen einen Klassiker der Form, welchem die jüngere Generation nachstreben soll; denn der Fortschritt der Sprache selbst erleichtert die Erfüllung der Forderungen, welche die strenge Technik an den Dichter stellt.

Die Reinheit des Reimes wird erreicht:

1) Durch die vollkommene Gleichartigkeit der Vokale und Konsonanten. Hiergegen wird besonders bei den Diphthongen gefehlt. Reime, wie höhlt und fehlt, dräun und Reihn u. dgl. m., sind fehlerhaft, wenn sie sich auch bei Schiller finden. Höchstens kann man den Reim eines e und eines leicht betonten ä gestatten. Ebenso müssen die Konsonanten sowohl in ihrer Aufeinanderfolge als in ihrem harten oder weichen Charakter entsprechend sein. Reich und Zweig, eigen und Leichen sind unreine und fehlerhafte Reime. Auch darf man nicht einen langen und einen kurzen Vokal aufeinanderreimen z. B. Straßen und lassen, Bahn und heran.

2) Durch die Gleichartigkeit in Bezug auf den Accent. Man darf nur Sylben reimen, auf denen der gleiche Accent ruht z. B. nicht: Gebet und lebet, verblich und erblich.

Man theilt die Reime in Bezug auf die Sylbenzahl in männliche (einsilbige) z. B. Reim, Keim, weibliche (zweisylbige) z. B. Wasser, Prasser, gleitende (dreisylbige) z. B. gleitende, schreitende. Außerdem erwähnt man noch den zweisylbigen schwebenden Reim, der, wie der gleitende aus Daktylen, so aus Spondäen besteht z. B. ehrlos, wehrlos. Der sogenannte reiche Reim d. h. die vollständige Wiederholung desselben Wortes in einer anderen oder gar in derselben Bedeutung, ein Reim, der von der französischen Poesie in erste Reihe gestellt wird, ist im Deutschen wohl ganz zu verwerfen und verdient in unserer Sprache eher ein armer genannt zu werden; denn der

Reim verlangt außer dem Reiz der Wiederholung auch den leise angedeuteten Reiz des Kontrastes, der durch die Verschiedenheit der Anfangs-Konsonanten erzeugt wird.

Die eben angeführte Eintheilung der Reime ist keineswegs blos von formalem Werth. Abgesehn davon, daß sie bei der Bildung der Strophen durch den Wechsel längerer und kürzerer Verszeilen in's Gewicht fällt, hat jeder dieser Reime seinen bestimmten Charakter. Der männliche giebt dem Vers Ernst, Würde, Festigkeit, Energie; der weibliche Weichheit, Milde, sanftes Hinschmelzen; der gleitende höchste Beweglichkeit und Munterkeit, der schwebende eine gewichtvolle Hemmung und Besinnung. Die beiden letzten werden indeß nur ausnahmsweise gebraucht, sowie sich auch in den deutschen Gaselen hin und wieder ein gereimter Kretikus findet. — Wenn die Reinheit des Reimes für seine sinnliche Schönheit unumgänglich ist: so kann seine geistige nur durch die volle Bedeutung des Wortes gewahrt werden, das sein Träger ist. Der Reim ist der volltönende Schlußaccent des Verses — setzt man ein bedeutungsloses Nebenwort an diese doppelt hervorgehobene Stelle, so erhält der ganze Vers einen matten und nichtssagenden Charakter. Gereimte Partikeln und beiläufige Bezeichnungen jeder Art sind in der That unleidlich. Wenn dagegen der Reim das geistig entscheidende Wort des Verses trägt, wenn die beiden gereimten Verszeilen mit ihrer geistigen Quintessenz sich im Reim begegnen: so erhalten die Verse jenen Zauber und jene Energie, welche das echte Gepräge des dichterischen Genius sind.

Ebenso wie die Bedeutungslosigkeit der Reime ist ihre Trivialität zu vermeiden, die stereotype Wiederkehr beliebter Klänge, besonders der Minnelyrik. Nichts giebt einer Dichtung einen so blassen und fadenscheinigen Charakter, als dieses Schaugepränge abgetragener Reime, wie Herzen, Schmerzen, Liebe, Triebe. In neuer Zeit hat man hierin Fortschritte gemacht und dem Reim mehr Neuheit und Arom zu geben verstanden, wenn auch vielleicht Freiligrath mit seinen exotischen Reimen und gereimten Fremdwörtern zu weit gegangen ist. Ein Beispiel von ebenso gedankenkräftigen, wie neuen und aromatischen, den Charakter der Dichtung selbst spiegelnden Reimen giebt folgende Stelle aus Hermann Lingg's „Spartakus."

Versammelt hielt sein Sclavenheer
Der Tracier Spartacus am Meer,
Und auf zum rauchenden Vesuv
Erklang der wilde Freiheitsruf:
Von nun an Männer, nicht mehr Sclaven,
Erheben wir das Schwert und strafen
Der Unterdrücker Uebermuth.
Du Berg dort blitz' in unsre Rache,
Der Menschheit ganzes Herz erwache
In uns, um ihr verlornes Gut.
Germanen, Skythen, Perser, Parther,
Illyrier, Gallier, Dacier, Sparter,
Jetzt treffet, daß die Wunde klafft.
Wir waren lang genug die Schlächter
Für dieses Volkes Blutgelächter,
Genug die Mörder unsrer Kraft.
Ein Tiger lauert in der Schlucht,
Auf, Nubier, jagt ihn in die Flucht.
Ein Wolf ist's, Cimbern, der euch droht,
Schwingt eure Keulen, schlagt ihn todt!
Beweist die Kraft der ern'nen Sehnen,
Die ihr so oft in den Arenen
Beim lauten Beifallruf erprobt;
Doch diesmal, wenn der Sand zerstoben,
Soll euch der todte Römer loben,
Wie lebend er euch nie gelobt.
Erhebt die Schwerter, schwingt die Sensen.
Gebt ihnen Feste, gebt Circensen,
Gebt einen Gladiatorenkampf!
Kämpft! Kämpft, bis über Leichenwogen
Das Roß der Ritter Purpurtogen
In Staub und Fetzen niederstampf'.

Mit Ausnahme der letzten etwas harten Elision, die im Reim zu vermeiden ist, und der nicht ganz reinen Reime: Vesuv und Ruf, Sclaven und Strafen, die indeß für das Ohr erträglich sind und mehr das Auge beleidigen, haben wir hier eine Reihenfolge reiner, gedankenkräftiger und neuer Reime, welche die Energie des ganzen Gedichtes außerordentlich stützen. Durch die in den Reim gestellten Wörter: Circensen, Arenen, Togen wird das römische Kolorit des Gedichtes und

ſelbſt der Charakter des Sclavenaufſtandes kräftig hervorgehoben, während dieſe Reime dabei durch ihre ungeſuchte Neuheit einen friſchlebendigen Eindruck machen.

Fünfter Abſchnitt.

Die vorzüglichſten Versmaaße.

Jedes Versmaaß hat ſeine rhythmiſche Bedeutung, ſeinen beſtimmten Charakter. Dieſer Charakter erleidet weſentliche Modifikationen durch die Zahl der Füße, welche den einzelnen Vers bilden, durch die volle Beendigung der rhythmiſchen Reihe oder den Abbruch mitten im Takte (Katalexis), durch die Art und Weiſe, wie katalektiſche und akatalektiſche Verſe verknüpft werden, und durch die Bildung der Verſe zu Strophen, welche meiſtens durch den Reim beſtimmt wird.

1. Das trochäiſche Versmaaß.

Man nimmt als kleinſte Einheit in der Regel die trochäiſche Dipodie (- ⏑ - ⏑) an, in welcher ſich ſchon kleinere Gedichte bilden laſſen. Wie das Vorausgehn der Kürze vor der Länge in der Regel dem Vers einen andringenden, hinausſtürmenden, thatkräftigen Charakter giebt: ſo erhält der Vers durch die Stellung der Länge vor der Kürze einen mehr nach innen gewandten, reflektirenden Zug. Der Vers beginnt gleichſam mit dem vollen, beruhigten, ſelbſtgewiſſen Klang und breitet ſich aus in einem gemäßigten Hin- und Herwogen! Die Emphaſe der Seele geht voraus und trägt den Vers; ſie nimmt die äußere Welt in ſich hinein, wie die Kürze während des ganzen Verſes bis zum Schluß zwiſchen den Längen ſteht. Beſteht der trochäiſche Vers aus ſehr wenigen oder aus ſehr vielen Füßen: ſo erhält dieſer Zug der Betrachtung einen mehr heitern und ſchwunghaften Charakter, während die mittlere Zahl der Füße ihn für das Elegiſche und Sentenziöſe geeignet macht.

Der längere trochäiſche Vers kann durch Daktylen, nur nicht im erſten und letzten Fuße, weil dadurch im An- und Austönen der Charakter des Trochäus überhört werden würde, lebendiger, durch Spondäen im zweiten Fuße jeder Dipodie gewichtiger gemacht werden. Doch iſt beſon-

ders der Daktylus nur sehr selten und mit großer Vorsicht anzuwenden, weil der aufdringliche Tonfall dieses Versfußes leicht dem Ganzen einen hüpfenden Charakter verleiht. Die deutsche Sprache ist sehr reich an Trochäen; aber indem selbstständige Wörter sehr oft diesen Versfuß bilden, ist hier das Zusammenfallen des Vers- und Wortfußes eine schwer zu vermeidende Gefahr.

a. Die trochäische Dipodie.

- - - -|

Der einzelne Doppelfuß bildet schon eine Verszeile, abwechselnd mit dem Kretikus, der eben eine katalektische, trochäische Dipodie ist. Doch werden beide am besten nicht regelmäßig wechselnd neben einandergestellt, sondern der Kretikus erst nach mehreren Dipodieen als Ruhepunkt.

Dieser Vers eignet sich für die leichtere Betrachtung:

Was ich thue
Und vollbringe,
Ich erringe
Nie die Ruhe.

Platen.

oder für das anmuthige Naturbild:

In die Blüthen,
In die Blätter
Rauscht das erste
Frühlingswetter,
Ruft die erste
Nachtigall,
Aller Blumen
Kelche füllend,
Himmlisch, himmlisch
Zu den Wolken
Aus dem Thal.

Leopold Schefer.

b. Dreifüßige Trochäen.

- - - - - -
- - - - -

Dies Versmaß, in welchem der katalektische und akatalektische Vers, der männliche und weibliche Reim mannichfach wechseln können, hat einen

ernsteren Charakter. Lauter katalektische Dreifüßler eignen sich für eine scharf abgerissene, blitzartig hingeworfene Schilderung:

Sonnenuntergang,
Schwarze Wolken ziehn,
O wie schwül und bang
Alle Winde fliehn!

Durch den Himmel wild
Jagen Blitze bleich;
Ihr vergänglich Bild
Wandelt durch den Teich.

Lenau.

c. Vierfüßige Trochäen.

– ◡ – ◡ – ◡ – ◡
– ◡ – ◡ – ◡ –

Sie können auch mit dreifüßigen wechseln nach folgendem Schema:

– ◡ – ◡ – ◡ – ◡
– ◡ – ◡ – ◡

Dein gedenkend irr' ich einsam
Diesen Strom entlang,
Könnten lauschen wir gemeinsam
Seinem Wogenklang.

Lenau.

Am gebräuchlichsten ist die folgende Strophenbildung:

Wenn des Gottes letzter milder
Schimmer sich vom See verlor,
Steigen mir Gedächtnißbilder
Aus der Welle Nacht empor.

Platen.

Die vierfüßigen Trochäen prägen den Charakter dieses Versmaßes am reinsten aus und werden daher auch vorzugsweise angewendet. Dieser Vers hat einen ernst beschaulichen Charakter; er eignet sich für Sentenzen, für Antithesen, für ein träumerisches und glänzendes Gedankenspiel. Er hat gerade das Maaß zu einer knappen, scharfzugespitzten Sentenz, welche der nächste Vierfüßler antistrophisch ausführen oder erwiedern kann. Dabei ladet er zu Parallelismen der Bilder und zu Anaphoren ein, z. B.

Träumet, wer beginnt zu steigen;
Träumet, wer da sorgt und rennt;

Träumet, wer von Haß entbrennt,
Kurz, auf diesem Erdenballe
Träumen, was sie leben, alle,
Ob es Keiner gleich erkennt.

Calderon (nach Gries).

Das folgende Beispiel zeigt dagegen seinen für die Sentenzenfülle geeigneten Charakter:

Was ist Leben? Raserei!
Was ist Leben? Hohler Schaum!
Ein Gedicht, ein Schatten kaum!
Wenig kann das Glück uns geben,
Denn ein Traum ist alles Leben,
Und die Träume selbst sind Traum.

Calderon (nach Gries).

In der That ist dies die Art und Weise, in welcher die spanischen Dramatiker diesen Vers behandelt haben. Ihre Eigenthümlichkeit, das blendende und schlagende Phantasiespiel, die Dialektik der Begriffe, der Pomp der Schilderung, die Häufung der Sentenzen und Bilder, hängt wesentlich mit dem Gebrauche dieses Verses zusammen. Doch da gerade diese Eigenschaften keine Vorzüge des dramatischen Styles sind, der im Gegentheile Energie des Ausdrucks und die Vermeidung alles überflüssigen Pompes in weithingezogenen Schilderungen und Betrachtungen verlangt: so kann die Anwendung des vierfüßigen Trochäus im deutschen Drama nicht gebilligt und anempfohlen werden. Nach dem Vorgang der Romantiker haben die deutschen Schicksalstragöden Müllner in der „Schuld," Grillparzer in der „Ahnfrau," Houwald im „Leuchtthurm," außerdem Schenk im „Belisar," Beer im „Paria," Auffenberg in der „Alhambra," Raupach, Zedlitz u. A. in einigen Dramen den vierfüßigen Trochäus in Anwendung gebracht; aber nicht ohne damit ein ebenso spitzfindiges wie weitschweifiges Pathos, eine an Wiederholungen reiche Redseligkeit zu verbinden und die lyrische Reflexion über die dramatisch-straffe Motivirung überwiegen zu lassen, Fehler, zu denen dieser reflektirende Vers von selbst verführt. Auch die spanische Romanze hat ihn für ihre epische Lyrik gebraucht; der „Cid" von Herder giebt uns ihre Klänge anmuthig wieder. Für die Epik sind die Anaphoren und Epistrophen dieses Vierfüßlers emphatische Mittelglieder zur Fortführung der Erzählung, z. B.

In dem Dome zu Korduva
Stehen Säulen dreizehnhundert,
Dreizehnhundert Riesensäulen
Tragen die gewalt'ge Kuppel. Heine.

oder:

In dem Schloß zu Alkolea
Tanzen zwölf geschmückte Damen,
Tanzen zwölf geschmückte Ritter,
Doch am schönsten tanzt Alonzo. Heine.

Im letzten Gesange meines „Carlo Zeno" hab' ich den vierfüßigen Trochäus gebraucht, weil er mir zum elegisch reflektirenden Charakter, den hier die Dichtung annimmt, zu stimmen schien.

d. Fünffüßige Trochäen.

- - - - - - - - - -
- - - - - - - - - -

Schwermuthsvoll und dumpfig hallt Geläute
Vom bemoosten Kirchenthurm herab.
Hölty.

Schweigend in der Abenddämm'rung Schleier
Hüllt die Flur, das Lied der Haine stirbt;
Nur daß hier im alternden Gemäuer
Melancholisch noch ein Heimchen zirpt.
Matthisson.

Man hat, wie diese Beispiele zeigen, den Vers früher zum vollen und schweren Austönen einer melancholischen Stimmung, zu Elegieen im engeren Sinne des Wortes benutzt, und in der That eignet er sich hierzu, besonders wenn Spondäen noch seinen hinsterbenden Tonfall schwerer und schmerzlicher machen. In neuer Zeit dagegen hat man, erregt durch die serbische Volksepik, den Fünffüßler zum Träger von Balladen, Sagen, Märchen gemacht, ihm aber durch hineinverwebte Daktylen mehr Abwechslung und Lebendigkeit gegeben. Dies Versmaß finden wir in Platen's „Abassiden." Ohne solchen daktylischen Wechsel ist „die weiße Schlange" von Geibel gedichtet, der dafür mit Vorliebe Spondäen anwendet:

Auf der Burg in reichgeschmückter Halle
Schweigsam brütend sitzt der greise Stojan,
Sitzt bei'm vollen Silberkrug und trinkt nicht.

Starrt empor bei'm Vallenwerk der Decke,
Das von gold'nen Drachenköpfen funkelt;
Hell in's Fenster lacht die Spätherbstsonne.

e. Sechs- und siebenfüßige Trochäen.

α) - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ -

β) - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ - ◡ -

Diese Verse haben einen etwas schwerfälligen und schleppenden Gang und werden daher nur bei Nachdichtungen und ausnahmsweise in Anwendung gebracht. Rückert hat seine „Frühlingshymne" in trochäischen Siebenfüßlern gedichtet.

f. Der trochäische Tetrameter

- ◡ - ◡ | - ◡ - ◡ || - ◡ - ◡ | - ◡ - ◡ |

oder katalektisch - ◡ - ◡ | - ◡ - ◡ || - ◡ - ◡ | - ◡ - |

Dieser trochäische Achtfüßler entsteht dadurch, daß vier trochäische Dipodieen nebeneinander gestellt werden, und zwar trennt eine Cäsur nach dem Schlusse der zweiten Dipodie den Vers in zwei Abschnitte.

Dieser Vers hat einen lebendigen, aber doch dabei würdigen Gang. Er eignet sich daher für eine lebendig gedankenvolle Poesie. Wie die Vierfüßler hat auch der Achtfüßler einen antithetischen Charakter und ist eine passende rhythmische Waffe für scharfen Spott. Nach dem Vorgange des Aristophanes hat sie Platen in den Parabasen, auch im Dialog seiner Lustspiele benutzt:

Weltgeheimniß ist die Schönheit, das uns lockt in Bild und Wort,
Wollt ihr sie dem Leben rauben, zieht mit ihr die Liebe fort:
Was noch athmet, zuckt und schaudert, Alles sinkt in Nacht und Graus,
Und des Himmels Lampen löschen mit dem letzten Dichter aus.

Antithetisch spottend sind folgende Tetrameter Platen's:

Mittelmäß'gem klatscht ihr Beifall, duldet das Erhab'ne blos,
Und verbannt fast schon alles, was nicht ganz gedankenlos.
Ja in einer Stadt des Nordens, die so manches Uebels Quell,
Preist man Clauren's Albernheiten und verbietet Schiller's Tell.

2. Das jambische Versmaß.

Der Jambus (◡ -), ein Versfuß, bei welchem die kurze Sylbe der langen vorausgeht, hat, im Gegensatz zum Trochäus, einen energischen,

anſpringenden, hinausdrängenden Gang. Er iſt der Vers des dramatiſchen Pathos, der auf die Zukunft wirkenden Handlung, der auf ſie hinausweiſenden Spannung. Schon die Jamben der Griechen hatten einen angreifenden Charakter, und ſo heftig war der in ſie ergoſſene Spott des Archilochos, des erſten Jambendichters, daß die davon Betroffenen ſich ſelbſt das Leben nahmen. Wie der Trochäus für das über ſeinen Tiefen brütende Gemüth, für den über den Räthſeln des Lebens grübelnden Geiſt der willkommene rhythmiſche Träger iſt: ſo der Jambus für das Gemüth, das den Eindruck der Welt erfaßt, für den Geiſt, der ſich in kühner Selbſtſtändigkeit ihr gegenüberſtellt. Der Trochäus iſt ſubjektiver, der Jambus objektiver. Der Trochäus beginnt mit dem vollen Klange, der Jambus muß ihn erſt erringen. Die Länge im Trochäus iſt die ruhige Baſis des Verſes, von welchem er ruhig abſinkt; die Länge des Jambus ein immer neues Hinderniß, gegen welches er ſtets von neuem anſtürmt. Darum iſt der Jambus der Vers des unruhigen Strebens, des ſehnſüchtigen Gefühles, des ringenden Gedankens, des kämpfenden Willens. Er iſt der Vers friſcher Liebeslyrik, welche die Schranken zu durchbrechen trachtet, der Vers der Gedankenpoeſie; denn auch der Gedanke ringt mit der Welt und ſucht ſie zu überwinden, der Vers des Drama's, denn das Drama zeigt uns den Kampf des menſchlichen Willens, die energiſche Spannung des Menſchen gegen den Menſchen. Auch für eine nicht allzu ſchwunghafte Schilderung, welche dem Objekt Zug für Zug ablauſcht, gleichſam in immer neuem Anlaufe auf daſſelbe andringt, iſt er geeignet, und die epiſche Poeſie hat ihn in kunſtvolle Strophen gegliedert.

Die Vielſeitigkeit des Jambus, ſeine Anwendung in allen Zweigen der Dichtkunſt hat im Deutſchen ihren tieferen Grund. Unſere Sprache hat wenig Wörter, welche den Jambus ſelbſtſtändig ausprägen z. B. Gebet. Dadurch wird im jambiſchen Versmaaß das Zuſammenfallen der Wort- und Versfüße, die Gefahr des Trochäus, vermieden und im Gegentheile durch fortwährende Einſchnitte eine große rhythmiſche Lebendigkeit hervorgerufen, welche dem an und für ſich friſcheren Charakter des Verſes noch mehr zugute kommt.

Der Jambus kann mit dem Spondäus und Anapäſtus wechſeln, welche eigentlich nur im erſten Fuße jeder Dipodie Platz greifen.

Doch da z. B. der fünffüßige Jambus nicht nach antiken Dipodieen zu messen ist, so kann auch der Spondäus in ihm seine Stelle wechseln und ist nur im fünften Fuß zu vermeiden, weil er dort dem Vers einen hinkenden, choliambischen Charakter geben würde. Im ersten Fuß wird er stets am wirksamsten stehen.

a. Die jambische Dipodie.

⏑ – ⏑ –

Sie wechselt in der Regel mit einem hyperkatalektischen Jambus ⏑ – ⏑ – ⏑ –. Sie eignet sich zu leichten, anmuthigen, tändelnden Gedichten:

Ich lobe mir
Mein Dörfchen hier.
Denn schön're Auen,
Als rings umher
Die Blicke schauen,
Sind nirgends mehr. Bürger.

b. Der drei- und vierfüßige Jambus

⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

oder beide vereinigt

⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ –

z. B.:

O Fluß, mein Fluß im Morgenstrahl
Empfange nun, empfange
Den sehnsuchtsvollen Leib einmal
Und küsse Brust und Wange. Mörike.

Der dreifüßige Jambus, wenn er ganz rein gehalten ist, hat einen sanften Charakter; er bezeichnet ein nicht weitgreifendes Streben, das sich rasch beruhigt:

Das heiße Herz vergißt,
Woran sich's müd' gekämpft.
Und jeder Wehruf ist
Zur Melodie gedämpft. Meißner.

Der drei- und vierfüßige Jambus, mit abwechselndem männlichen und weiblichen Reim und strophischen Verschlingungen, welche durch die

Stellung der Reime bedingt sind, eignet sich zu mannichfachen Ergüssen des Gefühles und Gedankens, welche indeß eine gewisse Mitte gedämpfter Stimmung nicht überschreiten dürfen. Denn das Streben dieser Jamben ist nicht weit hinausgreifend, der Anprall nicht stark genug, um eine größere Energie wirksam auszudrücken. Das Naturbild, die einfache innige Empfindung, der Inhalt des sangbaren Liedes, besonders in künstlerisch geadelter Form, lassen sich in diesen Drei- und Vierfüßlern, in den mannichfachen Kombinationen ihrer Vereinigung angemessen darstellen. Ebenso eignen sie sich zu Trägern einer ruhigen Reflexion, einer beschaulichen Lebensweisheit — Schiller hat die meisten Parabeln und Räthsel, Hebbel, Feuchtersleben, Kinkel, Bodenstedt, Rückert mancherlei Sinngedichte voll abend- und morgenländischer Lebensweisheit in diesen Jamben gedichtet. Z. B.:

Von Perlen baut sich eine Brücke
Hoch über einen grauen See;
Sie baut sich auf im Augenblicke
Und schwindelnd steigt sie in die Höh'. Schiller.

Schlägt nimmermehr die Stunde hart,
Die fort von dir was theures reißt.
Sie schreitet durch die Gegenwart
Als ferner Zukunft dunkler Geist. Hebbel.

Auch hat Schiller in mehreren seiner „Balladen," z. B. „die Kraniche des Ibykus" und „der Kampf mit dem Drachen," sich der vierfüßigen Jamben bedient, deren Ernst und Würde er dadurch zu erhöhen suchte, daß er sie in große Strophen vereinigte.

Verse mit drei und vier Hebungen und Senkungen waren im Altdeutschen bräuchlich, und in der That ist der drei- und vierfüßige Jambus vaterländischen und nicht antik-klassischen Ursprunges. Er verträgt daher auch eine freiere Behandlung und erhält durch die Beimischung zahlreicher Anapäste einen bewegteren und malerischen Charakter. Diesen Vers hat Goethe vorzugsweise in den Monologen und im Dialog seines Faust angewendet, indem er freilich seine Energie durch zahlreiche Fünffüßler verstärkte. Den Vers mit drei Hebungen und Senkungen finden wir in Heine's reizenden „Liedern" wieder.

Die Geisterinsel, die schöne,
Lag dämmernd im Mondenglanz,
Dort klangen liebe Töne
Und wogte der Rebeltanz.

Nach dem Vorgange mittelalterlicher Muster, welche für die epische Erzählung diesen Vers gewählt, wie Gottfried von Straßburg in „Tristan und Isolde," hat man auch in neuer Zeit seine Anwendbarkeit für größere epische Dichtungen versucht, so z. B. Max Waldau in seiner „Cordula":

Graubündtner Land, du Reizgestrick
Von Kamm und Thal, von Grat und Schlucht,
Sehtrunken bestaunt des Pilgers Blick
Der Matten Frische, der Felsen Wucht,
Der Wasser Blitz in der Klemmen Spalt
Und greiser Arven Riesengestalt.

Natürlich würde er für ein Epos mit großen Kulturperspektiven und ernstem Völkerkampfe unangemessen sein, weil dazu seine tragende Kraft nicht ausreicht, während die poetische Erzählung, die nur ein persönliches Lebensschicksal behandelt, an diesem beweglichen Rhythmus eine genügende Stütze findet.

c. Der fünffüßige Jambus.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Die Verehrer der antiken Metrik sind sehr geneigt, diesem Vers jede Berechtigung abzusprechen, während die dichterische Praxis der Neuzeit ihn zu ihrem Liebling erwählt hat. In der That tritt das Charakteristische des jambischen Metrums in ihm am schlagendsten hervor. Für das lyrische Empfindungselement hat er nicht genug Koncentration — dagegen ist er für das Drama, das Epos und das didaktische Gedicht gleichmäßig geeignet. Er hat Lebendigkeit, Spannung und Energie und ist geräumig genug, um größere objektive Ausführungen in sich aufzunehmen, jene bestimmter eingehenden Motivirungen, die für Tragödie und Epos unerläßlich sind. Dabei besitzt er eine hinlängliche Elasticität und Frische, um durch seinen immer neuen Anlauf nicht zu ermüden. Freilich hat man sich nicht mit Unrecht über die Monotonie seines Tonfalls, den sogenannten Jambentrab, besonders in den zahlreichen deklamatorischen

Tragödieen der Neuzeit beklagt. Dieſe Monotonie wird aber nur durch eine einförmige Behandlung des Verſes hervorgerufen und liegt nicht in ſeinem Weſen. Der dramatiſche Jambus verträgt nicht nur häufige Einſchnitte, enjambements, die Abwechslung mit Anapäſten und Spondäen, ſondern er *erfordert* ſie, und wenn der Dichter dieſe Belebung ſeines Rhythmus nicht aus Nothbehelf, ſondern mit künſtleriſchem Takt in einer dem Sinne der Verſe entſprechenden Weiſe ausführt, ſo gewinnt der Vers dadurch einen maleriſchen Charakter, der ihn zum Ausdrucke des dramatiſchen Affektes, zur Begleitung der ruhigen Motivirung, der energiſchen Spannung, der bewegteren Leidenſchaft vorzugsweiſe befähigt. Es iſt nicht zu leugnen, daß die fünffüßigen Jamben ſich faſt nie einer ſolchen künſtleriſchen Behandlung erfreut haben, indem theils ihre Korrektheit in Einförmigkeit ausartete, theils ihre freiere Bewegung nur aus Unkorrektheit und Nachläſſigkeit hervorging. *Shakespeare* hat oft mit genialem Inſtinkt den Jambus in einer dem Pathos, das er ausdrücken ſoll, entſprechenden Weiſe behandelt, während er ebenſo oft ohne Grund ihm einen läſſigen und unregelmäßigen Gang gab. Maleriſch ſind z. B. die Jamben in König Lear's Monolog auf der wetterdurchtobten Haide:

Blow, wind and crack your cheeks! rage! blow!

Dieſem Jambus fehlt ein Fuß, aber er tönt gleichſam in kräftigen Donnerſchlägen aus. Den Zickzack der Blitze zu ſchildern wählen die Verſe eine geflügeltere Gangart: You sulphurous and thought-executing fires u. ſ. f. Schiller hat den Jambus am dramatiſch lebendigſten in ſeinem erſten und in ſeinem letzten jambiſchen Trauerſpiele, im „Don Carlos" und „Wilhelm Tell" behandelt. Im „Carlos" iſt der Dialog durch die Ausbrüche des Affektes mannichfach durchſchnitten; die Satzenden fallen nicht mit den Enden der Verſe zuſammen, was dem Ganzen einen minder getragenen, aber für die Konverſation, wie z. B. in der Scene zwiſchen „Carlos" und der „Eboli," ausdrucksvolleren Charakter giebt; im „Tell" aber verleiht die volksthümliche Lebendigkeit, die überall eingreifende Thätigkeit der Maſſen dem Jambus größere Beweglichkeit.

Der fünffüßige Jambus läßt ſich ſowohl *reimlos* anwenden, als auch er gerade die volltönendſten und am häufigſten wiederkehrenden

Reime verträgt und den mannichfachen italienischen Strophenbildungen zu Grunde liegt.

Den reimlosen Fünffüßler (blanc-vers) haben wir von den englischen Epikern und Dramatikern überkommen. Milton's „verlorenes Paradies," Glover's „Leonidas" sind in derselben Form gedichtet, in welcher Shakespeare, Massinger, Beaumont und Fletcher, Otway, mit größerer Elasticität, Addison, Rowe, Congreve u. A. mit stereotyper Korrektheit ihre Tragödieen abfaßten. Der fünffüßige, reimlose Jambus verdrängte in Deutschland den Alexandriner. Nach Schiller's und Goethe's Vorbild haben ihn fast alle Dramatiker der Neuzeit: Körner, Kleist, Grillparzer in den meisten Dramen, Raupach, Uhland, Grabbe und zwar mit den kühnsten Licenzen, Immermann, Hebbel, Gutzkow, Prutz, Mosen, ich selbst angewendet. Für das Epos dagegen ist der reimlose Jambus in Deutschland nicht gebräuchlich geworden, und der gereimte nur in bestimmten Strophen. In der That erscheint der reimlose Jambus für die epische Dichtung zu kahl und nüchtern. Den gereimten Fünffüßler hab' ich in der zweiten Abtheilung meines „Carlo Zeno" für die epische Darstellung in Anwendung gebracht.

Der fünffüßige Jambus bildet die Grundlage für die kunstvoll verschlungenen italienischen Strophen, welche die deutsche Dichtkunst mit ebenso wohllautenden wie zu anmuthiger Gedankenverkettung geeigneten Formen bereichert haben.

a) Das Sonett.

Das Sonett besteht aus vierzehn fünffüßigen Jamben, von denen die je vier ersten und die je drei letzten eine Strophe bilden. Die erste, vierte, fünfte und achte Zeile, die zweite, dritte, sechste und siebente reimen mit einander, während die Reimverknüpfung der sechs letzten Zeilen eine beliebige ist. Das Sonett ist eine ebenso kunstvolle wie schöne Form für die reflektirende Lyrik. Wie das antike Distichon im Hexameter den Gedanken episch ausbreitet, im Pentameter innerlich zusammenfaßt: so liegt derselbe Formgedanke der strophischen Architektonik des Sonetts zu Grunde. Das Sonett ist das in ein romanisches Reimgebäude verwandelte antike Distichon. In den beiden ersten Strophen breitet

ſich das Gefühl melodiſch aus, dieſe Ausbreitung iſt voll und ungehemmt; ſie braucht nicht bei dem zweiten Reim in der vierten Zeile zu ſtocken; ſie geht mit einem, ſich in den Klängen wiegenden Behagen bis zur fünften Zeile weiter und ruht erſt in der achten aus, wo ſie den vierten wiederkehrenden Reim der erſten Zeile als willkommenen Schlußſtein begrüßt.

Dann beginnt aber die Rückkehr des Gefühles und des Gedankens zu einem melodiſchen Abſchluß, wie ihn der Pentameter des Diſtichon's ausdrückt, und ſowie dieſer Fünffüßler einen Fuß weniger hat, als der Sechsfüßler, ſo hat die zweite Abtheilung des Sonettes einen Reim weniger, als die erſte, wodurch die Form als ſolche befähigt wird, dieſen melodiſchen Fall des ſpringquellartig aufſteigenden Gedankens auszudrücken. Das Sonett giebt dem Ausdruck der Empfindung nicht blos Vollklang, ſondern auch Präciſion, den Gedanken Ebenmaaß und Symmetrie und bedeutſamen Abſchluß. Denn erſt dann wird es einen wahrhaft künſtleriſchen Eindruck machen, wenn der Schlußgedanke nicht äußerlich angehängt iſt, ſondern alle Fäden des Ganzen in ſchöner Einheit zuſammenfaßt.

Der Hauptabſchnitt des Sonetts iſt, ſeiner ganzen Architektonik nach, ein ſo ſcharfer, daß alle Herüberziehungen der Sätze aus der achten in die neunte Zeile, als den Bau und Sinn des Ganzen umwerfende Fehler zu verdammen ſind. Auch Hinüberziehungen aus der erſten in die zweite Strophe ſind nicht zu billigen, indem ſie den ſtrophiſchen Charakter umwerfen und die klare Sonderung des Ganzen unterbrechen. Selbſt von Enjambements aus der erſten dreizeiligen Strophe in die zweite halten ſich die beſſeren Sonettendichter frei, wenn hier auch der nach dem Schluß hindrängende Fall eher eine kleine Ueberſtürzung entſchuldigt.

Das Sonett iſt ein Prokruſtesbett des Gedankens für den Stümper, für den Meiſter ein himmliſches Grahamsbett voll Leben weckenden Zaubers. Wie überall die Form den Künſtler trägt und nicht hemmt: ſo trägt auch das Sonett den Dichter, indem es dem Strom ſeiner Empfindung von Hauſe aus ein beſtimmtes Bett anweiſt, dem Gedanken eine feſte und maaßvolle Gliederung giebt und zugleich ein volles Austönen und einen prägnanten Abſchluß gewährt. Es iſt die geeignete Form für die Liebesempfindung, welche ſich immer neuen Beziehungen der Liebe in hin- und herrollendem Gedankenſpiele hingiebt, für die Sätze

einer harmonischen Lebensweisheit, die sich nicht epigrammatisch zusammenfaßt, sondern die wärmer und voller anstönt, für harmonische Lebensbilder, ästhetische Reflexionen u. s. f. Einen kriegerischen Klang hat Rückert in seinen „geharnischten Sonetten" dieser Form gegeben. Da dieser Inhalt aber mit ihr in offenbarem Widerspruch steht, so haben Rückert's patriotische Sonette einen paradoxen Charakter. Petrarca und Camoëns sind von den ältern romanischen, Platen, Herwegh, Geibel, Strachwitz von den neuen Sonettendichtern die besten, während die romantischen Sonette zu vielen Klingklang, zu wenig geistige Bedeutung hatten. Wir nehmen das folgende aus, das zugleich die Form des Sonettes trefflich charakterisirt:

Zwei Reime heiß' ich viermal kehren wieder,
Und stelle sie, getheilt, in gleiche Reihen,
Daß hier und dort zwei eingefaßt von zweien
Im Doppelchore schweben auf und nieder.

Dann schlingt des Gleichlauts Kette durch zwei Glieder
Sich freier wechselnd, jegliches von dreien.
In solcher Ordnung, solcher Zahl gedeihen
Die zartesten und stolzesten der Lieder.

Den werd' ich nie mit meinen Zeilen kränzen,
Dem eitle Spielerei mein Wesen dünket,
Und Eigensinn die künstlichen Gesetze;

Doch wem in mir geheimer Zauber winket,
Dem leih' ich Hoheit, füll' in engen Grenzen,
Und reines Ebenmaaß der Gegensätze. A. W. Schlegel.

β. Die Stanzen, die ottave rime.

Die ottave rime bilden eine achtzeilige Strophe, in welcher der erste, dritte und fünfte, der zweite, vierte und sechste Vers reimen und zum Schlusse der siebente und achte ein Reimpaar bilden:

Ihr naht euch wieder, schwankende Gestalten,
Die früh sich einst dem trüben Blick gezeigt.
Versuch' ich wohl euch diesmal festzuhalten?
Find' ich mein Herz noch jenem Wahn geneigt?
Ihr drängt euch zu — nun gut, so mögt ihr walten,
Wie ihr aus Dunst und Nebel um mich steigt.
Mein Busen fühlt sich jugendlich erschüttert
Vom Zauberhauch, der euren Zug umwittert. Goethe.

Diese Strophe hat, durch die sich suchenden und fliehenden Reime einen anmuthigen Wogenschlag, der sich durch den zusammentönenden Akkord der letzten Verse beruhigt. Der voll heraus blühende Reimstrauß hat etwas Luxuriöses, das sie im Deutschen wohl zu Widmungsversen, Prologen, gedankenvollen Apostrophen, aber nicht zu größeren epischen Gedichten geeignet macht. Anders verhält es sich in den romanischen Sprachen, wo die Reimfülle der Sprache selbst in diesen Strophen ausschäumt. Hier liegt ihr epischer Charakter darin, daß die sechs ersten Zeilen mit den verschlungenen Reimen eine hinundhergehende, behagliche Schilderung gestatten, welche durch die beiden letzten wieder in dem strophischen Rahmen festgehalten wird. Bekanntlich hat Tasso sein „befreites Jerusalem," Ariosto seinen „rasenden Roland," Camoëns seine „Lusiade" in diesen Strophen gedichtet; von neueren deutschen Dichtern Ernst Schulze sein kleines, zartes, aber auch phantastisch verschwimmendes Epos: die bezauberte Rose. Die Ueberzeugung, daß die ottave rime der deutschen Originaldichtung bei längerer epischer Ausdehnung eine allzugroße Monotonie geben würden, hat Wieland zum Bau einer Strophe angeregt, welche wir, nach seinem „Oberon," in dem sie angewendet ist, wohl die Oberonsstrophe nennen dürfen. Sie besteht ebenfalls aus acht jambischen Zeilen, aber die Zahl der Versfüße schwankt beliebig zwischen vier, fünf und sechs, die Reime können einmal oder zweimal wiederkehren und dabei willkürlich verschlungen sein. Die strengen ottave rime sind daher nur eine mögliche Form ihrer zahlreichen Kombinationen, welche in der That unter der Hand eines großen Talentes einen außerordentlichen malerischen Reichthum entfalten können. Diese Strophe scheint uns in der neuern Zeit mit Unrecht mißachtet zu sein. Sie ist für eine größere epische Dichtung durch ihre anschmiegende Vielseitigkeit sehr angemessen. Außer Wieland hat sie von unsern großen Dichtern auch Schiller bei seiner Uebersetzung des Virgil benützt:

Still war's und jedes Ohr hing an Aeneens Munde,
Der also anhub vom erhab'nen Pfuhl:
O Königin, du weckst der alten Wunde
Unnennbar schmerzliches Gefühl!
Von Trojas kläglichem Geschick verlangst du Kunde,
Wie durch der Griechen Hand die Thränenwerthe fiel.

Die Drangsal' alle soll ich offenbaren,
Die ich gesehn und meistens selbst erfahren.

γ. Die Terzine.

Die Terzine besteht aus drei immer wiederkehrenden Zeilen mit je drei sich kreuzenden Reimen. Jede Terzine weist durch den einen oder die beiden ihr fehlenden Reime über sich hinaus in die nächste. Es fehlt ihr der sichere Abschluß des Sonettes und der Stanze; sie bildet eine in's Unendliche fortgehende Kette:

Durch Trümmer drang ich in des Traums Bethörung,
Bang ringend, unbewußt nach welchem Ziele;
Ringsum zu Bergen thürmte sich Zerstörung.

Denn stolze Riesenbauten sah ich viele
Zu Staub zermorscht, die manch Jahrhundert ragten,
Gesunken, wie die Blume fällt vom Stiele.

Und stumme Säulen sahn mich an und klagten,
Inschriften dran, verlöscht, mühvoller Lesung,
Die halbes Wort verscholl'ner That mir sagten.

Sallet.

Die Terzine ist eine vorzugsweise *epische* Form, indem sie sich gleichsam ohne bestimmten Damm in die Weltweite ergießt. Auch eignet sie sich für *Reflexionen*, für weit ausgesponnene Gedanken, die ohne scharfe Einschnitte dem freien Zuge der Ideenassociation folgen. Dante hat bekanntlich seine divina commedia in Terzinen geschrieben, und in der That passen sie zur Darstellung einer Wanderung durch die drei Reiche der Ewigkeit, indem sie sowohl in den drei zusammentönenden Reimen für ein schilderndes und grübelndes Verweilen einen Halt geben, als auch, da jede Strophe durch den fehlenden Reim unfertig über sich hinausweist, die immer weiter eilende Wanderschaft treffend charakterisiren. Einen „Ahasver" muß man in Terzinen schreiben. Für größere epische Gedichte eignen sie sich im Deutschen nicht, ihres allzu üppigen Reimes und schleppenden Ganges wegen. *Rückert* hat ein mehr reflektirendes, als episches Gedicht in diesen Versen geschrieben. Außerdem haben *Platen*, *Herwegh* und *Sallet* einige wohltönende Terzinen verfaßt.

Der Raum unsers Werkes erlaubt uns nicht, auf andere italienische Strophenformen, die *Ritornelle*, in denen zwei gereimte Jamben

einen assonirenden einschließen, auf die Kanzone, eine größere, mit freier Architektonik gebaute Strophe, welche in zwei Hälften zerfällt, in welcher mit den fünffüßigen Jamben dreifüßige wechseln können, die Reimverschlingung und Verszahl indeß freigegeben ist, aber die zweite Kanzone der ersten so treu nachgebildet sein muß, wie die Antistrophe der griechischen Tragiker der Strophe, näher einzugehn*). Wir erwähnen nur noch, daß in Sonett und Stanze der deutsche Vers mit männlichem oder weiblichem Reim schließen kann, in der Terzine indeß der nur weibliche Reim besser beibehalten wird.

d. Der sechsfüßige Jambus.

⏑ – ⏑ – ⏑ – ‖ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Er besteht aus drei Doppeljamben, welche mit Anapästen und Spondäen wechseln können. Spondäen dürfen in den ersten Fuß jeder Dipodie gestellt werden, während der zweite rein austönen muß, um den jambischen Charakter nicht zu verwischen. Anapäste können an jede Stelle dieses Sechsfüßlers gesetzt werden, nur nicht an die sechste; denn der Anlauf zweier Kürzen gegen die letzte Länge würde ebenfalls den jambischen Charakter des Verses aufheben. Je nach der Cäsur zerfällt der Sechsfüßler (senavius) in zwei verschiedene Verse: den griechischen Sechsfüßler (Trimeter) und den französischen Sechsfüßler (Alexandriner).

a. Der Trimeter.

Bei dem Trimeter liegt die Cäsur so, daß sie den Vers nicht in zwei gleiche Hälften theilt. Da der griechische Trimeter sich aus Trochäen mit einer Vorschlagssylbe gebildet, so fällt sie hinter das Ende der ersten trochäischen Dipodie, wo also jedesmal das Wort zu Ende sein muß:

– ⏑ – ⏑ ‖ – ⏑ – ⏑ –

Bewundert viel und ‖ viel gescholten Helena,
Vom Strande komm' ich, ‖ wo wir erst gelandet sind.
Noch immer trunken ‖ von des Gewoges regsamen

*) Die Kanzone stammt von den provençalischen Troubadours her. Zur Mustergültigkeit haben sie Dante und Petrarca ausgebildet; doch verkünstelte man später in Italien wieder das überlieferte Schema. Abgesehen von den Kanzonen der Romantiker hat in neuester Zeit Max Waldau einige vortreffliche Kanzonen gedichtet.

Geschaukel, das vom || phrygischen Blachgefild uns her
Auf sträubig hohem || Rücken durch Poseidon's Gunst
Und Euros Kraft in || vaterländische Buchten trug.
Goethe, Faust.

Die Anapäste in der dritten und vierten Zeile geben dem Vers einen malerischen, das Gewoge des Meeres nachahmenden Charakter. Sonst wird er vorzugsweise dann angewendet, wenn der Vers als Lustspielvers einen leichteren hüpfenden Charakter annehmen soll, wie bei Aristophanes und Platen:

Der langen Weile || nie versiechender Quell entspringt,
Wo nur den Boden || stampfen mag dein Pegasus.
Romantischer Oedipus.

Der Trimeter ist bekanntlich der Vers der griechischen Tragiker. Er hat Ernst, Würde, feierlichen Gang, welcher durch die erlaubten Spondäen noch würdevoller gemacht wird. In neuerer Zeit haben ihn Goethe in der „Helena," Schiller in einigen Scenen der „Jungfrau" angewendet. Die Versuche von Minckwitz, Märker u. A., ihn für größere Tragödieen in Anwendung zu bringen, müssen indeß für mißlungen gelten. Denn der Vers gehört zum Kothurn und zur Maske der alten Tragödie; er paßt zu ihrer feierlichen Plastik; aber ihm fehlt alle individualisirende Kraft. Der charaktervolle Dialog des modernen Drama's würde sein sprühendes Arom verlieren, wenn man ihn in die spanischen Stiefel des alten Trimeters einschnüren wollte.

β. Der Alexandriner.

Der Alexandriner ist ein jambischer gereimter Sechsfüßler, dessen Cäsur den Vers in zwei gleiche Hälften abtheilt, und der am Schlusse den Wechsel männlicher und weiblicher Reime verträgt.

Die du mit ew'ger Gluth || mich Tag und Nacht begleitest,
Mir die Gedanken füllst || und meine Schritte leitest,
O Rache, wende nicht || im letzten Augenblick
Die Hand von deinem Knecht! || Es wägt sich mein Geschick.
Goethe.

Die Cäsur des Trimeters ist trochäisch; die des Alexandriners, dessen Schema nicht nach trochäischen Dipodieen entworfen werden darf, jambisch. Da sie aber den Vers gleichmäßig abtheilt, so erhält er dadurch

etwas Einförmiges und Klapperndes. Der Alexandriner ist der Vers der französischen Tragödie und des französischen Lustspieles; von ihnen hat ihn das deutsche Trauer- und Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts überkommen. Auch die didaktischen und satyrischen Gedichte jener Zeit bedienten sich dieses eben so korrekten, wie monotonen Sechsfüßlers. In unserer klassischen Epoche galt er für eine Reminiscenz des Zopfstyles und wurde gänzlich mißachtet. Erst in neuer Zeit haben Freiligrath, Geibel und einige andere Dichter ihn wieder zu Ehren gebracht, indem sie ihm eine freiere Behandlung angedeihn ließen. Sie suchten seine Einförmigkeit zu umgehen, theils indem sie neben der Hauptcäsur noch andere ebenso scharfe Verseinschnitte, die ihre einschläfernde Wirkung neutralisirten, anbrachten, und Spondäen und Daktylen wechselvoll einstreuten, theils indem sie alexandrinische Strophen bildeten, in denen der Alexandriner mit dem vierfüßigen Jambus wechselt, wie es schon Uz in einigen seiner trefflichsten Gedichte, Ramler in einigen Oden versucht. In dieser Gestalt hat der Vers einen malerischen und beweglichen Charakter, der ihn zu lebendiger Schilderung überaus tauglich macht:

Spring an, mein Wüstenroß aus Alexandria!
Mein Wildling! — solch ein Thier bewältiget kein Schah,
Kein Emir, und was sonst in jenen
Oestlichen Ländern sich in Fürstensätteln wiegt; —
Wo donnert durch den Sand ein solcher Huf? wo fliegt
Ein solcher Schweif? wo solche Mähnen?

Wie es geschrieben steht, so ist dein Wiehern: Ha!
Ausschlagend, das Gebiß verachtend stehst du da;
Mit deinem losen Stirnhaar bublet
Der Wind; dein Auge blitzt, und deine Flanke schäumt —
Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
Und mit Franzosenwitz geschulet!

Freiligrath.

e. Der achtfüßige Jambus. (Tetrameter).

⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | – ‖ ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – | ⏑ – (⏑)

Sonst wird noch eure Poesie so frei, so burschikos und flott,
Bis endlich ganz Europa ruft: Ihr Deutschen seid ein Kinderspott.

Platen.

Sie reiten in gedrängtem Trop, wo ſich vermengen Sand und Luft.
Sich da, verſchlungen hat ſie ſchon der Ferne ſchwefelfarb'ner Duft.

Freiligrath.

3. Das daktyliſche Versmaaß.

Der Daktylus (– ◡ ◡) hat einen geflügelten, hüpfenden Charakter, der ſich am ſchärfſten im gleitenden Reim ausprägt. Es iſt durchaus erforderlich, daß ſeine beiden Kürzen **rein** gehalten und nicht Längen ſtatt ihrer geſetzt werden; ſonſt erlahmt der beſchwingte Gang des Verſes augenblicklich. Selbſtſtändig und rein kann er nur in kleineren Gedichten benutzt werden. Im Wechſel mit dem Spondäus bildet er das größere epiſche und elegiſche Versmaaß.

a. Zwei- und mehrfüßige Daktylen.

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | (– ◡ ◡)

Chriſt iſt erſtanden!
Freude den Sterblichen,
Den die verderblichen,
Schleichenden, erblichen
Flügel [illegible].

Goethe.

– ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡ ◡ | – ◡

Ehret die Frauen, ſie flechten und weben
Himmliſche Roſen in's irdiſche Leben.

Schiller.

In der Regel werden Strophen gebildet, in denen Verſe von verſchiedener Länge ſich ablöſen. Die reinen Daktylen eignen ſich zur Schilderung eines bewegten Naturlebens, einer jubelnden Freude, wie in jenem Engelschor des Goethiſchen Fauſt. Das „Küſteleben" ſchildert Rückert maleriſch in Daktylen:

Wär' ich die Luft, um die Flügel zu ſchlagen,
Wellen zu jagen,
Ueber die Gipfel der Berge zu ſtreifen,
Das wär' ein Leben!

Tannen zu wiegen und Eichen zu ſchaukeln,
Winter zu gaukeln,
Seele den flüchtigen Schatten zu geben,
Das wär' ein Leben!

Ebenso ertönt Platen's Matrosenchor auf dem von Fluthen gewiegten Schiffe:

Löst mir in Eile,
Brüder, die Seile,
Weil mir nach langer, nach drückender Weile
Wieder der prächtigen
Aber verdächtigen
Fluth uns bemächtigen,
Spannt mir die Segel und löst mir die Seile!

Oft bilden die reinen Daktylen mit Trochäen Strophe und Antistrophe, wie in Schiller's „Frauenwürde," oft bilden sie bei trochäischen Versen eine Art zweizeiligen Refrains.

β. Der Hexameter.

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑

Der Hexameter bestand ursprünglich aus sechs Daktylen:

– ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑

ein in's Weite ergossenes Schema, aus welchem er sich zu künstlerischer Gliederung emporraffte. Zunächst vertauschte er den letzten Daktylus, der in's Unbegrenzte fortzuhüpfen drohte, mit einem Spondäus, um einen festen Schlußstein für die Verszeile zu gewinnen. Dann stellte er überhaupt diese Spondäen als Hemmsteine dem herunterrollenden Taumel der Daktylen entgegen, und zwar an allen Stellen, nur nicht an der vorletzten, wo der Charakter des Verses am schärfsten hervortritt, um nicht seine freie Bewegung ganz zu lähmen. Ausnahmen sind nur zu Gunsten der rhythmischen Malerei gestattet; z. B.

Wie oft | Seefahrt | kaum vor|rückt, müh|volleres | Rudern
Fortar|beitet das | Schiff, wenn | plötzlich der | Woge Ab|gründe
Sturm auf|wühlt und den Kiel | in den | Wallungen | schaukelnd da hinreißt.

Schlegel.

Hier steht der Spondäus: „Woge Ab" an der fünften Stelle; aber dieser und der vorhergehende Hexameter malen durch schwergehäufte Spondäen den mühevoll arbeitenden Gang des Schiffes, eine Malerei, welche durch den ausnahmsweisen Spondäus des fünften Fußes am ausdrucksvollsten hervortritt.

Der letzte Schritt, die sechsfüßigen Daktylen künstlerisch zu gliedern,

war die Cäsur, welche männlich heißt, wenn sie nach der ersten Sylbe des dritten Daktylus und Spondäus eintritt:

Stolberg über der Stadt || am besegelten Busen der Ostsee.

Voß.

weiblich dagegen, wenn sie nach der zweiten Sylbe des dritten Daktylus steht:

Horcht' ich der lockenden Wachtel || im grünlichen Rauche der Aehren.

Voß.

Ohne die Cäsur hat der Hexameter einen unorganischen, stolpernden Gang. Doch kann statt dieser Cäsur auch eine Doppelcäsur nach der ersten Sylbe des zweiten und der ersten des vierten Daktylus oder Spondäus stehn:

Ob er zum Kampf || des heroischen Lieds || unermüdlich sich gürtet.

Klopstock, Goethe, Schiller haben im Deutschen die Spondäen mit Trochäen vertauscht, in neuester Zeit ist man, nach dem Vorgang von Voß, darin gewissenhafter und strenger geworden.

Der Hexameter hat, besonders in den alten Sprachen, einen vollwogenden, majestätischen Gang. Wir fahren auf ihm gleichsam hinaus in das weite Meer des Lebens mit bald beschleunigter, bald verlangsamter Fahrt. Dieser Vers des klassischen Volks- und Kunstepos, des Homer und Virgil, wurde von Klopstock zuerst in Deutschland eingebürgert, obwohl er den oratorischen Hymnenklängen der Messiade nur mit Widerstreben sich fügte. Goethe in „Hermann und Dorothea," dem „Reineke Fuchs" und der „Achilleïs," Schiller in einzelnen Distichen brauchten ihn mit größerer Freiheit; strenger und kunstmäßiger behandelt ihn in seiner „Louise" und seinen epischen Uebersetzungen der griechischen und römischen Epiker Voß, der Luther der Homerischen Bibel, dessen Uebersetzungen so leicht kein Nachfolger verdrängen wird. Am reinsten haben Schlegel und Platen den Hexameter durchgeführt; und in der That darf man vom neuen Hexameter den ausschließlichen Wechsel von Spondäen und Daktylen verlangen, um so mehr, als sein Reich ein beschränkteres geworden ist. Denn für den epischen Vers der Neuzeit kann er nicht mehr gelten; die letzten Versuche, ihn wieder einzuführen, wie das idyllische Epos von Moritz Hartmann „Adam und Eva," sind ohne Zweifel gescheitert. Der Hexameter hat für uns durchaus

nicht die Bedeutung, die er für die streng quantitirende Sprache der Griechen und Römer hatte, gereimt würde er monoton und klappernd klingen — das moderne Epos aber verlangt die Strophe und den Reim. Die rhythmische Malerei des Hexameters, die vorzugsweise im Wechsel der Spondäen und Daktylen besteht, läßt sich auch in anderen Versmaaßen erreichen. So bleibt sein Wirkungskreis heut zu Tage auf die kürzere Idylle und vorzugsweise auf das Distichon beschränkt.

7. Der Pentameter.

- ⏑ – ⏑ – ‖ – ⏑ – ⏑ –

Der Pentameter ist ein um einen Fuß verkürzter Hexameter, der gegenüber dem expansiven Charakter des hinausstrebenden Sechsfüßlers einen mehr koncentrirten Charakter hat. Der Hexameter ist centrifugal, der Pentameter centripetal. Zwei Daktylen prallen gegen eine Länge an und prallen wieder von ihr zurück. Hinter dieser Länge ruht die streng zu beobachtende Cäsur. Da der Pentameter indeß durch die einsame Länge der Cäsur und des Schlusses einen verstümmelten Charakter hat: so wird er nie allein, sondern immer mit dem Hexameter zusammen gebraucht, mit welchem er das antike Distichon bildet:

Im Hexameter steigt des Springquells flüssige Säule,
Im Pentameter drauf fällt sie melodisch herab.

Für die beiden ersten Daktylen des Pentameters können Spondäen stehn; für die beiden letzten aber nicht, indem sie an dieser Stelle den melodischen Fall des Verses hemmen würden.

Das Distichon, das elegische Versmaaß der Griechen, bildete sich aus dem Hexameter und bezeichnete den Uebergang der Epik in eine Lyrik, welche noch epische Elemente in sich enthält. Aus der Breite der äußern Welt kehrte das sinnige Gemüth in sich selbst zurück. Wegen dieser künstlerischen Bedeutung verdient das Distichon, in welchem Mimnermos, Tyrtäos, Theognis, Ovid, Tibull, Properz, Goethe die römischen Elegieen, Schiller den Spaziergang, beide zusammen die Xenien gedichtet, für das größere und kleinere Sinngedicht, die Elegie und das Epigramm, beibehalten zu werden. Es eignet sich vortrefflich für die epigrammatische Antithese. In neuer Zeit hat besonders Hebbel scharfe und schlagende Xenien in dieser Form gedichtet.

4. Das anapästische Versmaß.

Der Anapäſtus (⏑ ⏑ –) iſt gleichſam der beſchleunigte Jambus; der einfache Anprall des Jambus wird hier ein verdoppelter, und dadurch der Vers lebhaft und ſtürmiſch bewegt. Im Auftakt kann ſtatt des Anapäſtus ein Jambus ſtehn, doch nicht durchweg, in einzelnen Zeilen muß der ſtrengere Rhythmus immer angedeutet ſein. Ebenſo kann ſtatt des letzten Anapäſtus ein Jambus ſtehn, wodurch der heftige Anlauf etwas beruhigter austönt. Auch der Spondäus, deſſen zweite Sylbe einen höhern Ton erhalten muß, kann ſtatt des Anapäſtus geſetzt werden. In kleineren anapäſtiſchen Strophen wird man Zwei-, Drei- und Vierfüßler wechſeln laſſen und dadurch die verſchiedenſte Struktur des Verſes erreichen. Am gebräuchlichſten iſt der Zwei-, Vier- und Achtfüßler.

a. Die anapäſtiſche Dipodie.

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Dieſer Vers hat Kraft, kurz abgeſtoßene Energie:

Er leuche dem Stier
Dem verachteten gleich:
Ihr pflanzt das Panier
In der Freiheit Reich. Platen.

b. Der vierfüßige Anapäſtus.

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

Ein rhythmiſch bewegter Vers, der wie der vorige auch mit weiblichen Endungen austönen, gereimt und reimlos angewendet werden kann. Platen hat ihn zu den Chorſtrophen in ſeinen Luſtſpielen benutzt und ihm dadurch einen ſtrophiſchen Charakter gegeben, daß er auf fünf Verszeilen eine ſechſte folgen läßt, die aus drei Versfüßen mit weiblicher Endung beſteht.

Auf, auf, o Genoſſen! Er wandelt heran
Lieblichſchön wie Apoll, der Köcher und Pfeil
Im Gebüſch ablegt, und die Leier beſeelt
Mit Saiten! Es ſpühlt der kaſtaliſche Quell
An die Knöchel des Gotts und es ſchleicht Sehnſucht
In die liebliche Seele der Muſen!
Romantiſcher Oedipus.

Ebenso läßt er einen zwei- oder dreifüßigen in der zweiten und vierten Zeile mit dem fünffüßigen wechseln.

c. Der achtfüßige Anapästus (Tetrameter).

⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ‖ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – (–)

Dieser Vers des Aristophanes, den nach seinem Vorbilde **Platen** und **Prutz** für die Chorstrophen ihrer satyrischen Komödieen angewendet, hat einen prächtig wogenden Gang, der ihn nicht blos für behaglich ausgeführte Gemälde der komischen Muse, sondern auch für die Bilder üppiger Schilderung und Empfindung, selbst für einen majestätischen Ernst geeignet macht. Er verlangt nach jeder Dipodie einen scharfen Einschnitt; die Hauptcäsur des Verses aber fällt nach der zweiten Dipodie. Der Spondäus macht seinen Gang würdevoller. Dieser Vers kann ebenfalls eine weibliche Endung haben und reimlos, wie gereimt angewendet werden: z. B.

Keusch lehnt Klopstock an den Lilienstab, und um Goethe's erleuchtete Stirne
Glüh'n Rosen im Kranz! Kühn wäre der Wunsch zu ersingen verwandte Belohnung!
Platen.

Und gereimt:

Sein Abschiedswort thut euch durch mich der Komödienschreiber zu wissen,
Der oftmals schon, im Laufe des Stücks, vortrat aus seinen Coulissen!
Platen.

Ich habe in meinem „Carlo Zeno" die dritte Abtheilung, die Darstellung einer südlich glühenden Liebe, die zugleich mit siegender Heiterkeit die klösterliche Beschränkung durchbricht, in gereimten anapästischen Tetrametern gedichtet:

Wie duftet da rings ein gefangener Lenz aus Vasen, von Nischen, Konsolen
So würzigen Hauch! Der Abend blickt durch schwere Gardinen verstohlen.
Es hängt an der Wand im Blumengewind die Harfe mit schlummernden Liedern;
Der Papagei im Käfig frägt — und die Nachtigallen erwiedern.
Das Pergament auf dem zierlichen Schrein — das ist die Hölle des Dante.
Die alles Gezücht, Italiens Schmach, in den ewigen Rhythmen verbrannte!

Zweiter Abschnitt.

Altdeutsche, antike, orientalische Strophen.

Außer den erwähnten, gebräuchlichsten Versmaaßen haben wir noch theils durch den Rhythmus, theils durch den Reim bedingte Strophenbildungen zu besprechen, welche, ererbt von dem deutschen und griechisch-römischen Alterthum, für unsere neue Dichtung Bedeutung gewonnen haben.

1. Die Nibelungenstrophe.

Wie der Hexameter hat der Vers der Nibelungenstrophe sechs Füße, wenn man auf die sechs Hebungen und Senkungen einen Begriff der antiken Metrik anwenden will. Die Strophe selbst besteht aus vier paarweise gereimten Verszeilen, von denen jede wieder in zwei ungleichartige Hälften zerfällt, indem die erste Hälfte einen weiblichen (klingenden), die zweite einen männlichen (stumpfen) Schluß hat. Der zweite Halbvers der vierten Zeile markirt das Ende der Strophe durch ein volleres Austönen, indem er statt drei Hebungen vier, ja in der Gudrunstrophe sogar fünf Hebungen hat.

Im Auftakt können zwei Kürzen stehn — ebenso kann aber die Senkung ganz fehlen, wodurch zwei Hebungen nebeneinander einen spondäischen Charakter annehmen. In dieser Strophe ist bekanntlich das Nibelungenlied und mit wenigen Modifikationen die Gudrun gedichtet. Außer den schon erwähnten fünf Hebungen hat die Gudrunstrophe noch in den beiden letzten Verszeilen weibliche Endungen.

Demnach ist das Schema der Nibelungenstrophe:

- - - - - - - | - - - - - -
- - - - - - | - - - - -
- - - - - - - - - | - - - - - - - - -
- - - - - | - - - - -

Zwischen diesen Vershälften sind die mannichfachsten Kombinationen möglich:

Da klangen seine Saiten, daß all' das Haus ertost.
Seine Kunst und seine Stärke, die waren beide groß.
Süßer immer süßer zu geigen er begann;
Da spielet er in den Schlummer so manchen sorgenden Mann.

Die Gudrunstrophe dagegen lautet:

Es war in den Tagen, da der Winter Abschied nimmt,
Und der Vogel mit Zagen die Kehle wieder stimmt,
Daß er singe seine Weise, wenn der März entschwunden,
In Schnee und im Eise wurden die armen Waisen gefunden.

Ohne Frage hat die Nibelungenstrophe sowohl die nöthige epische Geräumigkeit, als auch eine malerische Mannichfaltigkeit des Rhythmus. Sie kann trochäisch, jambisch, anapästisch erklingen; sie kann durch das Fortlassen der Senkung, durch das Zusammenprallen zweier Längen scharf und charakteristisch markiren! Dennoch entspricht ihre Anwendung in der alten Gestalt nicht mehr den Gesetzen des modernen deutschen Versbaues, seit er sich nach antikem Vorbilde fortentwickelt. Ein Ohr, das blos an Hebungen und Senkungen gewöhnt ist, wird in der Nibelungenstrophe jene Gleichmäßigkeit des Rhythmus heraushören, welche ein feiner gebildetes Ohr vermißt, das an den jambischen oder trochäischen Tonfall gewöhnt ist. Die Mannichfaltigkeit der alten Nibelungenstrophe hat etwas zu Buntscheckiges, wenn sie nicht am rhythmischen Spalier der Neuzeit in die Höhe gerankt wird.

Zunächst wird der neue Nibelungenvers den jambischen Charakter festhalten müssen, indem er erst durch ihn ein einheitliches Gepräge erhält. Der Jambus darf aber auch mit dem Anapäst wechseln. Die weibliche Cäsur der Mitte unterscheidet die moderne Nibelungenstrophe hinlänglich vom Alexandriner.

Es stand in alten Zeiten || ein Schloß so hoch und hehr,
Weit glänzt' es über die Lande || bis an das blaue Meer,
Und rings von duft'gen Gärten || ein blüthenreicher Kranz,
Drin sprangen frische Brunnen || im Regenbogenglanz.

Uhland.

Eine größere Beweglichkeit erhält die Strophe, wenn man nach ihrem altgermanischen Vorbilde der zweiten Hälfte der vierten Verszeile vier Füße giebt. So hat sie Strachwitz meisterhaft in: „Hie Welf" behandelt:

Fürwahr, ihr Longobarden, das war ein schwerer Tritt,
Den Friedrich Barbarossa durch Mailands Breiche ritt,
Licht war das Roß des Kaisers, ein Schimmel von Geburt,
Das war mit welschem Blute gefleckt bis über den Sattelgurt.

2. Antike Strophen.

Mit dem Hexameter sind auch die antiken Odenstrophen der Griechen und des Horaz in Deutschland eingeführt worden, Strophen, deren schöne rhythmische Gliederung voll melodischen Wohllautes ihre Aneignung zu einem Gewinn für die deutsche Dichtkunst macht. Ramler, Klopstock, Platen u. A. haben diese Strophen nur reimlos angewendet; ich habe in meinen „Neuen Gedichten" sie zu reimen versucht und glaube jene Neuerung, ganz abgesehen davon, wie ihre Ausführung mir gelungen, gegenüber der bisherigen kritischen Ansicht vollkommen rechtfertigen zu können.

Hegel erklärt in seiner „Aesthetik" (Bd. 3 S. 318) die Anwendung des Reimes bei den alcäischen und sapphischen Strophen für einen „unaufgelösten Widerspruch. Denn beide Systeme beruhen auf entgegengesetzten Principien, und der Versuch, sie in der angeführten Weise zu vereinigen, könnte sie nur in dieser Entgegensetzung selbst verbinden, was Nichts als einen unaufgehobenen und deshalb unstatthaften Widerspruch hervorbringen würde." Diese Ansicht Hegel's beruht auf irrthümlichen Voraussetzungen. Der Reim mag einer nach dem Sylbengewicht quantitirenden Sprache überflüssig und entgegengesetzt sein — die deutsche Sprache aber ist und bleibt accentuirend, wenn auch ihre Zeitmessung jetzt schärfer bestimmt ist. Eine quantitirende Sprache verträgt den Reim nicht, weil ihre Längen oft auf bedeutungslose Flexionssylben fallen; dagegen ist er für eine nach dem logischen Sinne messende Sprache ein Hauptregulator des Rhythmus. Und da die deutsche Sprache ihrer Rhythmik niemals das streng plastische Gepräge der griechischen und römischen geben kann, selbst wo sie die metrischen Formen derselben nachahmt, so kann auch der Reim, der gewöhnliche Begleiter der accentuirenden Rhythmik, sich nicht im Gegensatze gegen diese Formen befinden. Wenn er nun bei einem Versmaaß, das aus einer stets wiederkehrenden Zeile besteht, wie der Hexameter, einen monotonen und klapperuden Eindruck machen würde: so scheint dagegen die Strophe nach den Gesetzen des modernen Versbaues den Reim zu fordern — mindestens würde sich weder für das äußere Gehör noch für den inneren Sinn der Reim als eine störende oder nur üppige Zuthat erweisen. Dies scheint Carrière anzunehmen, wenn er sagt: (Das Wesen und die Formen der Poesie

S. 118.) „In der gereimten Strophe muß das Versmaaß einfach ſein, ſonſt wird unſere Aufmerkſamkeit getheilt und hin- und hergezerrt, ſonſt wird entweder der Reim überhört oder das Metrum kommt nicht zur Anerkennung.“ Im Gegentheil, wie wir ſchon oben nachwieſen, es gehört nur eine aufmerkſame Beobachtung dazu, um ſich zu überzeugen, daß der Reim den Rhythmus nicht verdeckt, ſondern ſchärfer hervorhebt, daß der Rhythmus durch den Reim den ſchlagendſten Accent erhält. Jeder Reim zwingt zu einem klareren, ſprachlichen Ausdruck, zur Vermeidung der verwickelten Syntax, der ſcholaſtiſchen Pedanterie, die ſich durch geſuchte Worthäufungen und Wortfügungen gerade in den reimloſen antiken Strophen ein möglichſt unvolksthümliches Anſehn zu geben ſuchte. Die vollkommene Melodie der antiken Strophen tritt im Deutſchen erſt hervor, wenn ſie gereimt ſind. Und wenn Minckwitz in ſeinem Lehrbuch der deutſchen Proſodie und Metrik behauptet, daß eine Anzahl Versmaaße, die ihren erſten Urſprung den Alten verdanken, „wegen ihres beſonderen Klanges nicht wohl gereimt werden dürfen,“ ſo bleibt er doch die nähere Begründung dieſer Behauptung ſchuldig. Wir aber glauben, daß gerade das Ziel, das er ſelbſt aufſtellt, „die Vereinigung einer ſtrengen Rhythmik und des eingewohnten Reimes“ durch die gereimten antiken Strophen zuerſt erreicht werden dürfte, und ſtimmen ihm vollkommen bei, wenn er in Bezug auf dieſe Vereinigung fortfährt: „Und zwar in dem Grade, daß nicht mehr, wie ſo lange Zeit geſchehn, an eine mangelhafte Reihe von Sylben endlich als deutſche Ohrenweide ein Gleichklang gehängt werde, ſondern daß der Vers durch richtig abgewogene Füße zu einem Ziel hinlaufe, welches der Reim gleichſam wie durch eine Krone verziere.“ Den Anfang hat Graf Platen gemacht: „Künftige Dichter werden auf der Stufe fortfahren, wo Platen ſtehen geblieben iſt. Es kann nicht fehlen, daß jedes deutſche Ohr durch Kunſtwerke, die aus ſolcher Verbindung hervorwachſen, angezogen und hingeriſſen wird.“

Wir können hier nur die hauptſächlichſten antiken Odenſtrophen berückſichtigen. Platen, Klopſtock u. A. haben eine Menge neuer metriſcher Reihen und Strophen gebildet. Reimt man die antiken Strophen, ſo giebt der Reim neben dem Rhythmus für neue Bildungen einen feſten Halt. So hab' ich auf alcäiſcher und ſapphiſcher Grundlage einige neue gereimte antike Strophen zu bilden geſucht.

a. Die alcäiſche Strophe.

Dieſe Strophe, von dem Griechen Alkäos erfunden, hat in ihrem Auf- und Abwogen einen majeſtätiſchen Gang. Die beiden erſten Zeilen beſtehn aus zwei Jamben mit einer Nachſchlagſylbe und zwei Daktylen, von denen ſich der zweite in der Regel in einen Kretikus verwandelt, um dem Vers durch die letzte Länge einen feſten Halt zu geben. Der dritte und vierte Vers ſind gleichſam eine weitere Ausführung der beiden Vershälften des erſten: der dritte ein vierfüßiger Jambus mit einer Nachſchlagſylbe, der vierte aus zwei Daktylen und einer trochäiſchen Dipodie beſtehend. So tritt die ſchöne Symmetrie dieſes Verſes zu Tage. Wir haben in den beiden erſten Zeilen einen kühn vordringenden zweifüßigen Jambus, der dann in Daktylen zurückwogt. Voller, mächtiger ſtrömt er in der dritten Zeile noch einmal an, um dann in der vierten in zwei Daktylen zurückzuwogen und in zwei Trochäen beruhigter auszutönen. Die Cäſur nach der Nachſchlagſylbe der jambiſchen Dipodie in den erſten Zeilen iſt unerläßlich, weil auf ihr die Symmetrie der ganzen Strophe beruht. Die alcäiſche Strophe eignet ſich für ſchwunghafte Gedankendichtung über die höchſten Probleme des Lebens, die der Dichter mit mächtiger Begeiſterung erfaßt. Schon ihr Erfinder hat in ihr den gewaltigen Umſchwung des Staatslebens gefeiert, Horaz Lehren ernſter Lebensweisheit und den Preis des Imperators, Klopſtock einige religiöſe Hymnen und ſeine politiſchen Revolutionsoden, Platen ebenfalls manche politiſche Ode gedichtet. Auch ich habe die gereimte Strophe in den „Neuen Gedichten“ zur Darſtellung ernſter und ſchwunghafter Gedanken angewendet.

Beiſpiele:

Nimm' unterdeß, o Leben! Sie kommt gewiß.
Die Stunde, die uns nach der Cypreſſe ruft!
Ihr andern ſeid der ſchwermuthsvollen
Liebe geweiht, und umnacht uns dunkel.

Klopſtock.

Gereimt:

Und ſinken Völker in des Verderbens Schlund,
Der Satz des Elends bleibt auf des Bechers Grund,
So oft ihn auch im Strafgerichte
Schmettert in Scherben die Weltgeſchichte.

Gottſchall.

b. Die ſapphiſche Strophe.

- ⏑ – ⏑ – ‖ – ⏑ – ⏑ – ⏑ :
- ⏑ – ⏑ – ‖ – ⏑ – ⏑ – ⏑ :
- ⏑ – ⏑ – ‖ – ⏑ – ⏑ – ⏑ :
- ⏑ – ⏑ – ⏑ :

Wie in der alcäiſchen Strophe der jambiſche, ſo überwiegt in der ſapphiſchen der trochäiſche Gang. Die drei erſten Zeilen ſind ganz gleich. Eine trochäiſche Dipodie beginnt den Vers, die in einer männlichen Länge vor der Cäſur austönt; dann tritt ein Anapäſt und ein Jambus ein; der jambiſche Gang wird aber wieder durch die Nachſchlagſylbe gemildert und dem trochäiſchen genähert. Die vierte Zeile, welche die Strophe abrundend austönen läßt, beſteht aus einem Daktylus und einem Trochäus.

Horaz hat die Cäſur ſtets ſtreng beobachtet! Läßt man ſie außer Acht, wie es die meiſten andern Dichter gethan, ſo wird der Charakter des Verſes weſentlich verändert. Wir erhalten zwei trochäiſche Dipodieen, zwiſchen denen ein Daktylus ſteht. Dadurch wird aber der Vers bei weitem einförmiger, während er durch die Cäſur, wie die alcäiſche Strophe, in zwei Hälften von entgegengeſetztem Gange abgetheilt wird, als deren höhere Einheit der Vers einen charakteriſtiſch bewegten Charakter erhält. Gerade der Anapäſt nach der Cäſur giebt dem Vers, der in Trochäen ſinnig anfängt, eine heitere Beweglichkeit. So eignet ſich die Strophe, welche die Dichterin Sappho in ihren liebeglühenden Gedichten vorzugsweiſe angewendet, für getragene Heiterkeit oder innige Gluth. Sie iſt ſubjektiver, als die alcäiſche, durch ihren Trochäenfall mehr nach innen gewendet, in der letzten Zeile, dem adoniſchen Vers, mit anmuthigem Schmerze austönend. Allzuhäufige Spondäen, wenn ſie auch in der zweiten Stelle der Dipodie verſtattet ſind, machen den Gang der Strophe

zu schwermüthig oder zu schwerfällig. Außer Sappho und Alkäos haben Horaz, Klopstock, Hölty, Salis und Platen sapphische Oden gedichtet:

Beispiel: (gereimt)

Hier im stillen Thal an der Bergeshalde,
Friedlich rings umkränzt vom verschwieg'nen Walde,
Wo der Schilf im Teich, wenn der Abend düftet,
Träumerisch flüstert.

Gottschall.

c. Die asklepiadäischen Verse.

– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Dieser kleinere asklepiadäische Vers besteht aus zwei, durch eine scharfe Cäsur geschiedene Choriamben, denen ein Spondäus oder Trochäus vorausgeht und ein Jambus folgt. Dieser Vers wird entweder einfach wiederholt, wie in der bekannten Ode des Horaz:

Maecenas, atavis edite regibus,

oder es wird ihm ein glykonischer Vers (– ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –) vorgesetzt:

– ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –
– ⏑ – – | – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Jüs, Mutter Natur allein,
Darf die schöpf'rische Gunst ihrem Gebieter weihn.

Gottschall.

oder es folgt auf drei asklepiadäische Verse ein glykonischer:

– ⏑ – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ ⏑ –
– ⏑ – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ ⏑ –
– ⏑ – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ ⏑ –
– ⏑ – – ⏑ ⏑ – ⏑ –

Welchen König der Gott über die Könige
Mit einweihendem Blick, als er geboren ward,
Sah vom hohen Olymp, dieser wird Menschenfreund
Sein und Vater des Vaterlands,

oder drei asklepiadäische Verse werden durch den pherekratischen (– ⏑ – – ⏑ –) unterbrochen:

Schön ist Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht
Auf die Fluren verstreut, schöner ein froh Gemüth,
Das den großen Gedanken
Deiner Schöpfung noch einmal denkt.

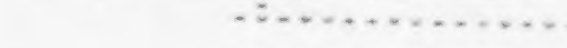
Klopstock.

Die choriambische Grundlage giebt allen diesen Strophen einen geflügelten Gang, der aber bedeutend durch die vorn und hinten angehängten Gewichte ermäßigt wird. Nur die glykonischen Verse, einzeln gebraucht, eignen sich zum leichthinhüpfenden Ausdruck eines heitern Inhaltes. Durch die zwei Choriamben wird der Gedanke immer wieder mit einem gewissen Schwung auf sich selbst zurückgeworfen, so daß sich die asklepiadäischen Verse eben so für einen schwunghaften, ernsten, ja melancholischen Inhalt eignen. Ich habe auch diese Verse in ihrer verschiedenen Form zu reimen versucht, zugleich auf ihrer Grundlage neue Strophen aufgebaut, für deren Architektonik der Reim ein willkommener Schlußstein ist. Das Festhalten des choriambischen Grundtones ist bei dieser Strophenbildung wesentlich:

Um die Wipfel des Parks dämmert des Mondes Strahl,
Tief in Schweigen gehüllt schlummert das Schattenthal.
Längst ist mit Blüthen und Liedern der Lenz entflohn,
Gelbliche Blätter verstreuen die Winde schon,
Saat der Vergänglichkeit, welkes Laub
Raschelt im Staub.

Gottschall.

Der größere asklepiadäische Vers erhält einen ernsteren Charakter durch das Hinzukommen eines Choriambus:



d. Die großen Odenstrophen.

Pindar und die chorische Lyrik der attischen Tragödie bildeten die Plastik des griechischen Rhythmus zu langen und wechselnden Reihen aus, deren Gang eine höchst kunstvolle Zusammensetzung der Versfüße enthält. Der daktylische und choriambische Gang wird durch Spondäen

gehemmt oder tönt durch Trochäen und den Kretikus in leichterem Schwung aus. Für eine streng quantitirende Sprache waren diese großen Versmaaße der schönste Gipfel rhythmischer Entwickelung, der Triumph des Dichters und des Hörers, der diesen verwickelten Sätzen der metrischen Komposition mit geübtem Ohr folgte. Jedem Schwung des Gedankens konnte sich diese freie Pindarische Rhythmik anschmiegen. Anders verhält es sich in unserer Sprache, welche keine so ausgeprägte, schöne Leiblichkeit hat, welche durch vier aufeinander folgende Längen bereits einen schwerfälligen Anstrich gewinnt und schon bei drei Kürzen auffordert, den Ton auf eine derselben zu legen und sie dadurch in eine Länge zu verwandeln. Einem verwickelten Schema metrischer Komposition wird das Ohr nicht folgen können, ohne zu ermüden und den Faden zu verlieren, und so können wir auch die Platen'schen Versuche, trotz aller Kunst und Sprachgewandtheit, nicht für gelungen halten, sondern für vergebliche Bemühungen, eine todte Form zu galvanisiren. Es sind metrische Zuckungen, aber kein metrisches Leben.

Für die größere strophische Architektonik ist der Reim im Deutschen unentbehrlich; er ist der Karyatide unserer deutschen Rhythmik. Oden, Hymnen, Dithyramben erfordern einen freien Schwung — er hat im Deutschen am Reime den besten Halt!

Entweder mögen daher unsere Dichter gereimte Jamben, Trochäen, Daktylen von verschiedenen Füßen, in diesen größeren Gedichten abwechseln lassen, wodurch sie, bei richtigem Takte und Formensinn, eine stets angemessene, malerische Drapirung des Gedankens erzielen;

Oder sie mögen der chorischen Lyrik der Griechen darin folgen, daß sie ein solches Gedicht in Strophe, Antistrophe und Schlußstrophe gliedern, indem die Antistrophe das Schema der Strophe auf's Strengste wiederholt, die Schlußstrophe aber beide in einer höheren Einheit zusammenfaßt. Dabei mögen sie die verwickelteren und für das deutsche Ohr immer unverständlichen chorischen Vers- und Strophenbildungen aufgeben und was ihnen dadurch entgeht, durch den Reim ersetzen, der die einfachere, aber korrekte Rhythmik melodisch gliedern hilft. Schon Carrière bemerkt mit Recht, „was Pindar und die Tragiker in dem Gebäude von Strophe, Antistrophe und Epode erreichen, die Verbindung zweier gleichen und eines dritten, ihnen ungleichen Bestandstückes, das erzielen

Alkäos so gut wie Walther von der Vogelweide, deutsche Volkslieder so gut wie Petrarkische Kanzonen innerhalb einer Strophe, die dann regelmäßig wiederkehrt. Die gleichen Theile heißen in Deutschland Stollen, der ungleiche Abgesang." Ein solcher großartiger, dreigliedriger strophischer Organismus mit reimendem Versabschluß erscheint uns für die höchste Gattung der Lyrik im Deutschen als die angemessenste Form, die bis jetzt noch nicht versucht ist, die aber unfehlbar wird versucht werden, wenn der Sinn für die höhere Lyrik wieder lebendiger zum Durchbruch kommt.

3. Orientalische Versarten.

a. Die Gaselen.

Die Gaselen (Lobgedichte) sind eine persische Dichtform, welche Rückert und Platen in die deutsche Literatur eingeführt haben. Ihre charakteristische Eigenthümlichkeit besteht in der Wiederkehr desselben Endreimes, der in zwei ersten auf einander folgenden Zeilen sich ankündigt, dessen spätere Wiederholungen aber durch eine reimlose Zeile zur Vermeidung der Monotonie unterbrochen werden. Dabei ist es gleichgültig, ob das Metrum ein jambisches, daktylisches und trochäisches und wie groß die Zahl der Füße ist — nur muß derselbe Rhythmus streng durch das Ganze durchgeführt werden. Außer dem Reime selbst wird, in den entsprechenden Zeilen, noch ein einzelnes oder mehrere einzelne Wörter wiederholt, oder vielmehr — die Gaselen lieben es, einen Kretikus zu reimen:

Es liegt an eines Menschen Schmerz, an eines Menschen Wunde Nichts,
Es kehrt an das, was Kranke quält, sich ewig der Gesunde Nichts!
Und wäre nicht das Leben kurz, das stets der Mensch vom Menschen erbt,
So gäb's Beklagenswertheres auf diesem weiten Runde Nichts.

Platen.

Die Form der „Gasele" hat etwas Kindliches und Unreifes; sie eignet sich nur als Band für an einander gereihte Spruchperlen, für Parallelismen des Gedankens und des Bildes. Bei größeren „Gaselen" wirkt der immer wiederkehrende Reim ermüdend und hält die Seele in dem gleichen Gedankenbann. Eine Anwendung der „Gaselen" für andere, als kleine sententiöse Gedichte, muß in der deutschen Poesie als unangemessen erscheinen.

b. Die Makâmen.

Die Form der arabischen Makâme (Unterhaltungssaal, Salon, Gespräch) ist noch kindlicher. Diese „gereimten Gespräche," die Rückert dem Hariri zuerst nachgedichtet, machen von den Licenzen des gesprächlichen Tones einen ausgedehnten Gebrauch, bei welchem alles Kunstmäßige des Rhythmus verloren geht. Die Zeilen sind bald kurz, bald zu großer Länge ausgedehnt; Jamben, Trochäen, Anapäste wechseln; die Reime klappen oft zwei- und dreifach auf einander und lösen sich mit Alliterationen ab. Gaselen wechseln mit den Makâmen ab, wie Arien mit Recitativen:

Als der Kadhi das angehört,
Ward er ganz verstört,
Und als wie bethört,
Warf er ihnen hin einen Denar,
Den schnarpte der Alte wie ein Aar.

Rückert.

Diese Verse werden nicht wie hier gesondert, sondern wie die Jean Paul'schen Streckverse hinter einander fortgeschrieben, so daß der Eindruck eines rhythmischen Urbreies, aus dem der Reim irrlichterartig aufzuckt, ein vollkommener wird. Die Einführung der orientalischen Knittelverse ist für die deutsche Poesie nur ein geringer Gewinn. Wir könnten hier noch die gaselenartigen Vierzeilen, das Metrum der indischen „Slokas"

– ⏑ ⏑ – ‖ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

des Heldenverses, in welchem die erste Dipodie jeder Hälfte beliebig zwischen langen und kurzen Sylben wählen kann, während die zweite Dipodie feststeht, so daß der Vers zugleich Wechsel und Halt gewinnt und im jambischen Doppelfuß ruhiger austönt; wir könnten das schwunghafte Metrum des Firdusi:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

in welchem das große persische Schahnameh gedichtet ist, hier noch ausführlicher besprechen; aber diese Versarten haben bis jetzt in Deutschland wenig Anklang gefunden und werden auch ihrem ganzen Charakter nach, der mit dem Genius unserer Sprache nicht harmonirt, kaum eine größere Geltung gewinnen können.

Zweite Abtheilung.

Die Formen der Dichtkunst.

Eintheilung.

Der Dichter geht entweder von der gegenwärtigen Empfindung aus, die er zum Centrum der Welt macht, in die er die Welt hineinnimmt; er läßt diese Empfindung in der ganzen Musik der Sprache austönen und dichtet so wieder für die Empfindung — das ist die musikalische Poesie, die Poesie der Empfindung, die Lyrik; —

Oder der Dichter läßt der äußern Welt ihr volles Recht, indem er die Bilder vergangener Thaten und Ereignisse und den ganzen Hintergrund der Weltbühne für die Anschauung auferweckt und alle Gestalten, Gruppen, Scenen, Bilder mit plastischer Bestimmtheit ausprägt — das ist die plastische Poesie, die Poesie der Anschauung, die Epik; —

Oder er vereinigt das subjektive Element der Lyrik und das objektive der Epik in einer höheren Einheit, indem er eine Handlung darstellt, welche sich unmittelbar gegenwärtig vor unsern Augen mit wachsender Spannung nach der Zukunft hin entwickelt, die Poesie der Anschauung und Empfindung — die Dramatik.

Man hat noch als vierten Zweig der Dichtkunst die lehrhafte, die Didaktik, unterschieden! Doch diese ist entweder eine mißlungene Gedankenlyrik, oder sie läßt sich, als nur halb entwickelter Nebenschößling, in der Epik unterbringen.

Man kann zwar nachweisen, daß historisch die Epik der Lyrik vorausgegangen, mindestens in ihrer entwickelten Form; denn selbst die einzelnen Gesänge der Rhapsoden, welche in den alten Heldengedichten erwähnt werden, hatten meistens einen epischen Inhalt und waren daher ein noch unentfalteter episch-lyrischer Keim — aber die eigene Empfindung ist doch der Urquell aller Poesie, selbst wo sie nur wie ein unsichtbarer Aether um die plastische Gestaltung zittert; die Lyrik ist die einfachste Dichtgattung, die Jedem unmittelbar am nächsten liegt; wir glauben daher, besonders in Berücksichtigung der praktischen Zwecke unseres Werkes, mit der Lyrik beginnen zu müssen.

Erſtes Hauptſtück.

Die Lyrik.

Erſter Abſchnitt.

Weſen der Lyrik.

Die dichtende Phantaſie ſtellt ſich zunächſt auf den Boden der Empfindung und ihrer unmittelbaren Gegenwart; ſie macht die empfindende Seele zum Mittelpunkt des Univerſums und giebt dem Augenblick einen unendlichen Werth. Die Lyrik erſchließt die Poeſie des Gemüthes und ſeiner wechſelnden Stimmungen, die reiche, vielbewegte Innerlichkeit, welche gleichſam die ganze äußere Welt in ihrem Feuer aufzehrt. Sie ſpricht dieſe Stimmungen mit der Wärme und Friſche momentaner, aber doch künſtleriſch geläuterter Erregtheit aus und leiht ihnen den ganzen melodiſchen und rhythmiſchen Zauber der Sprache.

Da die Lyrik das Reich der Stimmungen beherrſcht: ſo entſpricht ſie der Muſik und ſcheint in ihre Domaine überzugreifen. In der That kommt in ihr ebenfalls das unbeſtimmte Weben des Gemüths zu ſeinem Recht und ſeinem Ausdruck, und in der Form gebietet ſie über die ganze Muſik der Sprache. Doch ſchon aus dem Weſen der Dichtkunſt geht hervor, daß auch die Lyrik nicht, wie die Muſik, in der Welt der Töne das alleinige Medium finden kann, in welchem ſich der Ausdruck der Seele offenbart, ſondern daß ſie den beſtimmteren Aether der Vorſtellung, das geiſtige Bild, zum Ausdruck der Empfindung wählt. Freilich hat das Wort, außer ſeiner Bedeutung, auch ſeine tönende Saite, und auch dieſe kommt in der Lyrik, der muſikaliſchen Poeſie, zu ihrem Rechte.

Wo ſie ſich indeß zur Herrſchaft erheben, Bild und Bedeutung in den Hintergrund drängen will: da erhalten wir entweder der Dichtkunſt unwürdige muſikaliſche Trällereien, wie ſie ſich häufig in der Volkspoeſie finden, oder die Muſik der Sprache, die ſich ſelbſt Zweck geworden, verführt zu gekünſtelten Tongemälden, zu koketten und ſpieleriſchen Reimereien, von denen die italieniſchen Strophenbildungen in den Händen der deutſchen Romantiker ſchlagende Proben geben.

Da das *Wort* ſtets der Träger der *Vorſtellung* iſt: ſo *malt* auch die Lyrik, wie die Poeſie überhaupt, für das innere Auge der Seele. Doch hierin darf ſie ſich nicht dem epiſchen Behagen überlaſſen, nicht das beſchreibende Element in den Vordergrund drängen, ſondern bei der Schilderung nie vergeſſen, daß die äußere Welt ihr nur als Spiegel der innern gilt. Die *beſchreibende* Poeſie als ſolche iſt ein losgelöſter Beſtandtheil der *epiſchen*; ihre Selbſtſtändigkeit hat nur eine zweifelhafte Berechtigung; aber aus dem Bereich der Lyrik fällt ſie gänzlich heraus. Auch würde ſie dadurch nicht lyriſch werden, daß ſie Zuſtände des Seelenlebens ſelbſt in den Kreis ihrer Darſtellung zu ziehn verſuchte; denn das Verhalten des beſchreibenden Dichters zu ſeinem Objekt iſt ein äußerliches, wie es dem ſtimmungsvollen Charakter der Lyrik nicht entſpricht. Das Bild des Lyrikers hat keinen feſten plaſtiſchen Halt; es ſchwebt gleichſam nur auf den Wogen der Empfindung; und ſelbſt in denjenigen Gattungen der Lyrik, in denen ein reicheres mehr verweilendes Ausmalen geſtattet iſt, müſſen die Farben des Kolorits der Stimmung der Seele entſprechen, aus der das Bild geboren iſt, in die es wieder zurückgenommen wird. Aehnlich verhält es ſich mit dem Gedanken. Es iſt thöricht, die Lyrik auf das Element der Stimmung, das ſich nicht geiſt- und lebensvoll bewegt und ausbreitet, beſchränken zu wollen — eine Anſicht, die von den großen Lyrikern aller Nationen thatſächlich widerlegt, dennoch ihre Vertreter findet. Im Gegentheil, gerade eine gedankenvolle Lyrik nimmt den höchſten Rang ein; ihr verdanken wir die hervorragendſten Schöpfungen auf dieſem Gebiete. Doch ihre nothwendige Vorausſetzung iſt eine dichteriſche Kraft, welche dieſem Stoffe gewachſen, Adel, Würde und Größe der Seele, welche ſich nicht nur in jede Gedankenwelt hineinzuempfinden vermag, ſondern von Hauſe aus ſo in ihr lebt und webt, daß ihre eigenſte Stimmung gleichſam nur ein

Erzittern dieſer erhabenen Welt iſt. So finden wir es z. B. bei Klopſtock und Schiller. Ohne dieſe Energie geiſtiger Begabung wird freilich der Gedanke oder die Reflexion nur äußerlich angeeignet erſcheinen; die Dichtung erhält einen lehrhaften Charakter oder wird künſtleriſch ganz verfehlt, indem der äſthetiſche Proceß einen Niederſchlag lebloſer Abſtraktionen zurückläßt.

Von der Epik und Dramatik unterſcheidet ſich die Lyrik weſentlich durch die Beſtimmung der unmittelbaren Gegenwart, die ihren Schöpfungen unentbehrlich iſt. Die Epik erzählt die Vergangenheit als ſolche, die Dramatik führt uns eine gegenwärtige Handlung vor, die ſich aber vor unſern Augen nach der Zukunft hin entwickelt und geſtaltet; nur die Lyrik ſucht den gegenwärtigen Augenblick feſtzubannen und ſeinen Gehalt zu erſchöpfen. Sie mag wehmüthig der Vergangenheit, ſehnſüchtig der Zukunft gedenken; aber nicht Vergangenheit und Zukunft gelten hier, ſondern nur die gegenwärtige Wehmuth und Sehnſucht der Seele; ja man kann ſagen, erſt der Lyriker ſchafft eine Gegenwart. Die Dialektik der Zeit läßt den Augenblick ſchon im Entſtehen verſchwinden; das „Jetzt“ wird ein unfaßbares, undenkbares Atom — der Dichter aber hebt aus dem abſtrakten Fluß der Zeit ein konkretes Moment heraus und drückt ihm den Stempel der Gegenwart, der eigenen und einer ewigen, auf. Das „Jetzt“ wird ein empfundenes, ein beſeeltes! Der Lyriker ſagt nicht nur zum Augenblicke: „Verweile doch, du biſt ſo ſchön!“ ſondern er verleiht ihm die Schönheit der eigenen Seele und hebt ihn ſo aus den verſchwebenden Stimmungen der Zeit heraus. Man hat in der Lyrik eine thatkräftige Wendung nach der Zukunft hin getadelt; man hat ſie als rhetoriſch, tendenziös verworfen — und doch trifft die lyriſche Muſe, wenn ſie wie „Trompetenruf im Morgengrau'n“ ertönt, den Ton einer durchaus poetiſchen Seelenſtimmung. Der muthige Thatendrang hat ſein gutes Recht in der Lyrik; Tyrtäos, Körner und Herwegh ſind echte Dichter. Die Lyrik iſt aus dem Bedürfniß des Gemüths hervorgegangen, ſich ſelbſt in künſtleriſcher Verklärung gegenwärtig zu werden. Die Muſik, die geſchichtlich der Dichtkunſt vorausging, konnte dies, ohne das löſende Wort, nur unvollkommen erreichen, da ſie wohl den dunkeln Grund des Gemüthes erregt und in einen Wechſel von Stimmungen hineinzieht, aber in ihrem unbeſtimmten Element die Seele nicht von der

Dumpfheit befreien kann, die auf ihr laſtet. Erſt als ſich zur Lyra, Cither und Flöte das melodiſche Wort geſellte, wurde der Zauber der Stimmung gelöſt; denn erſt die ausgeſprochene Stimmung befreit die Seele. Iſt dies ſchon bei der einfachen Ausſprache der Fall, um wievielmehr bei der künſtleriſchen, in welcher wir uns einer Stimmung nicht blos entäußern, ſondern ſie in ein ideales Gebiet, in das der Schönheit, verſetzen, wo ſie ſich in einer höheren Harmonie auflöſt. Das menſchliche Gemüth hat ſeine dunkeln, unergründlichen Regionen; es ſteht in unleugbarem Zuſammenhang mit den Zuſtänden des Körpers. Oft iſt ſeine Stimmung nur ein krankhaftes Vibriren der Nervenſaiten, und die Rembrandtſchen Schatten, die über die Erde fallen, kommen oft nur von Stockungen des Blutumlaufs. Es iſt nicht ohne Bedeutung, daß die Alten die Melancholie von der ſchwarzen Galle herleiteten und den Herd der dichteriſchen Begeiſterung, des Vaticiniums, in der Leber ſuchten. Die Stimmung des Gemüthes als ſolche wurzelt daher in verhüllten Naturtiefen, ſie iſt an und für ſich unfrei und ungeläutert, und auch da, wo ſie von den Höhen kommt, und nicht aus der Tiefe, wo ſie ſich an einer Berührung der geiſtigen Welt, der Natur, des Herzens entzündet, noch allen Zufälligkeiten und wechſelnden Einflüſſen der Körperwelt unterworfen. Erſt wenn ſie künſtleriſche Geſtalt gewonnen, wenn gleichſam die Nabelſchnur der Materie gelöſt iſt, und ſie freien Pulsſchlag, freien Athemzug, eigenthümliches Leben im Reiche der Dichtung erlangt: dann iſt das Gemüth nicht nur von ihr befreit, ſteht ihr nicht nur als einer fremden gegenüber, ſondern es findet ſich ſelbſt in ungeahnter Verklärung wieder, ſieht ſeine Empfindungen der Erdſchwere entnommen und in einen freieren Aether gebannt, und dem flüchtigen Spiel eine ſchöne Dauer gegeben. Das iſt die Bedeutung der Lyrik überhaupt nicht nur für den Dichter, ſondern auch für den Hörer, der dieſe Befreiung der Seele mitempfindet. Die innere Gemüthswelt wird mit ihren Störungen und Trübungen in ein ideales Licht gerückt, in welchem ſelbſt ihre Schatten zu einem harmoniſchen Ganzen verſchmelzen. So reich nun der Inhalt der Empfindung iſt, ſo reich iſt der Inhalt der Lyrik. Je vielſeitiger gebildet der Geiſt, je zarter beſaitet das Gemüth: deſto reicher wird die Welt ſein, die in der dichteriſchen Empfindung aufgeht. Von den Naturlauten der Volkspoeſie bis zu den gedankenvollen Rhythmen eines auf

der Höhe seiner Zeit stehenden modernen Dichters erstreckt sich eine ausgedehnte Skala von Stoffen, welche die Empfindung erfassen, die Lyrik sich aneignen kann. Die höchsten metaphysischen Gedanken, Religion und Philosophie, sind keineswegs ausgeschlossen, wenn sie auch oft durch die Wucht ihres Inhaltes die Poesie zu formlosen Gedankendichtungen zwingen, in denen die Grenzen der Lyrik, Epik und Dramatik zerfließen. Die Einwände, die man einer dichterischen Philosophie, welche nur die Fühlfäden der Empfindung in das Universum ausstreckt, entgegenstellt, können die philosophische Dichtung nur dann treffen, wenn sie die Vermittelungen und Wendungen der Spekulation unverarbeitet in sich aufnimmt, eine Prosa des Ausdruckes, die sich häufig bei Sallet findet, und von der auch Schefer und Rückert nicht freizusprechen sind. Vom Philosophen erwarten wir in Bezug auf die höchsten Probleme logische und systematische Entwickelungen, vom Dichter aber Intuition, jenen unsagbaren Tiefblick, der gleichsam in's Herz der Dinge schaut, und welcher Denken und Empfinden unmittelbar verschwistert. Nächst diesen höchsten Gedanken des Lebens sind es Staat und Gesellschaft, die Entwickelung der Menschheit überhaupt, welche die Phantasie des Lyrikers anregen und befruchten können. Es versteht sich von selbst, daß hierbei nicht vom Vortrage bestimmter Theorieen, von staatsrechtlichen Allgemeinheiten die Rede sein kann, daß nicht todte, ruhende Begriffe, sondern nur bewegte, lebensvolle Kräfte die Stimmung des Dichters beherrschen können. Er verherrlicht die Persönlichkeiten, in denen das Staatsleben in Frieden und Krieg sich verkörpert und eine markirte Physiognomie erhält, die Fürsten, Staatsmänner und Feldherrn, wie Horaz, Victor Hugo u. A.; er feiert die Märtyrer der Idee, die unterliegenden oder siegenden Helden der Freiheit; er stimmt seine Trauerklage am Grabe untergegangener Nationen an, wie Platen und Lenau in ihren Polenliedern; er begleitet mit seinen Akkorden große Umwälzungen der Staaten, wie Klopstock, der die französische Revolution anfangs mit begeistertem Jubel begrüßt, bis er sich später mit Abscheu von ihren Gräueln abwendete. Er läßt Kriegslieder, ermuthigende Schlachtgesänge ertönen, wie Tyrtäos und Körner; er giebt der dumpfen Stimmung jugendlichen Thatendrangs einen begeisterten Ausdruck, wie Herwegh; er wendet sich gegen bestehende Einrichtungen des Staates und der

Geſellſchaft, nicht mit abſtraktem Pathos, ſondern mit warmer Empfindung, wie Freiligrath, Prutz, Béranger. Er klagt mit den Armen, mit den Enterbten, wie Beck und Meißner; ja er kann die äußerſten Grenzen des ſocialen Elends berühren, das Reich der verlornen Seelen, wenn auch nicht mit jener wüſten Verherrlichung, wie Alfred de Muſſet. Das alles kann die Seele des Dichters in ihrer innerlichen Gluth zu Momenten der eigenen Stimmung umſchmelzen. Noch näher liegen der Empfindung freilich die Vorgänge des umgebenden bürgerlichen Lebens und die eigenen Vorgänge des Gemüthes ſelbſt. Die Geſelligkeit mit ihren Freuden, die Begebniſſe der Familie und ihre Feier geben bequemen Stoff, der aber allzu leicht von der trivialen heitern oder rührenden Seite aufgefaßt wird. Den reichſten Stoff für die Lyrik bietet das Gemüth ſelbſt mit ſeinen Stimmungen, Leidenſchaften, all' ſeinen inneren Begebenheiten. Der Wechſel der Tages- und Jahreszeiten, die Beleuchtung, Färbung und Stimmung der Natur rufen im empfänglichen Gemüth eine verwandte Stimmung der Seele hervor, die ſich im lyriſchen Naturbild ausprägt. Doch iſt dieſe landſchaftliche Empfindung dem klaſſiſchen Alterthum fremd, das wohl Sinn für die idylliſche Beſchränkung des Daſeins, für die Thätigkeit und die Freuden des Landlebens hatte, aber den Zuſammenklang der Natur und der Seele nicht mit jener Innigkeit empfand, welche zum vollſtrömenden Quell der Liederpoeſie wird. Selbſt bei unſern klaſſiſchen Dichtern tönte die antike Weltanſchauung hierin in maaßgebender Weiſe nach. Klopſtock läßt ſich zwar durch den Züricher See zu Betrachtungen über die Schönheit der „Mutter Natur" und ihrer Erſindung Pracht begeiſtern; Schiller malt wohl in ſeinen Balladen die Tiefe des Meeres und ihre Ungeheuer, die in der Sonne Gold leuchtenden Dardanellen und beſonders im „Spaziergang" manches anmuthige Landſchaftsbild; aber es fehlt dieſen Bildern der Hauch der Stimmung, der eigenthümliche Duft der Seele. Mehr verſchmilzt ſchon bei Matthiſſon und verwandten ſentimentalen Dichtern das Naturbild mit der Seelenſtimmung. Dagegen bietet die moderne Lyrik zahlreiche und ſchöne Beiſpiele ihrer innigen Vermählung. In Victor Hugo's „Dämmerungsliedern" iſt das Dämmerlicht der Natur träumeriſch über das Seelenleben und das geſchichtliche Bild ausgebreitet; Ludwig Uhland feiert in den mildbeſonnten Tagen

des Lenzes die kindlich spielende Heiterkeit, in denen des Herbstes die wehmüthige, sich nach dem Grab sehnende Erinnerung; Emanuel Geibel sucht für den feuchten Frühlingsabend nach einem verwandten, dunkeln, milden und weichen Klang; Nicolaus Lenau wandert voll Todessehnsucht durch die Wetternacht oder empfindet den trennungsschaurigen Hauch des Herbstes; Heinrich Heine läßt die vom Mond geküßte Lotosblume im Liebesweh erzittern. Auch die unberühmte Tageslyrik beutet das Naturleben für die Empfindung unermüdlich aus; doch nur ein origineller Dichtergenius vermag auf diesem Gebiete neue und tiefe Beziehungen zu entdecken. Die Blumenlyrik, welche in jede Blume eine beliebige Seele hineinzwängt, um die zierlichen Sträußchen für die modischen Toilettentische der Damen zu Stande zu bringen, ist einer grenzenlosen Verwässerung anheimgefallen. Statt Natur und Seele mit dichterischem Tiefblicke in Eins zu schauen, heftet sie ein Verslein gleichsam als Etiquette an die Pflanzen. Diese lyrische Botanik wird von einzelnen Dichterfirmen geradezu handwerksmäßig betrieben.

Die Liebe, als die bewegende Macht des Gemüthes, spiegelt sich in einer Fülle von Stimmungen, welche für die Lyrik außerordentlich ergiebig sind. In der That ist dies in der Lyrik aller Zeiten der vorwiegende Stoff, der durch die wechselnde Sitte der Völker, durch die verschiedenen Persönlichkeiten der Dichter und die immer neue Behandlungsweise vor ermüdender Einförmigkeit geschützt bleibt. Doch ist den Dichtern der Gegenwart anzurathen, nicht in allen diesen geschichtlich verbrauchten Formen, bald antik, bald persisch und türkisch, bald minniglich oder petrarchisch, Gott Amor fesseln zu wollen, sondern ihr Streben darauf zu richten, daß sie einen Ton treffen, welcher den Sitten und der Bildung unserer Zeit entspricht. Die Liebeslyrik, die sich in ausgetretenen Gleisen bewegt, wird unerträglich, und nirgends mehr als hier verlangen wir eine scharf ausgeprägte und bedeutende Persönlichkeit, die uns für ihre Neigung und Leidenschaft zu interessiren vermag. Von Anakreon's erotischen Genrebildchen bis zu Hafisen's polemischer, trunkener Lebens- und Liebeslust, von Sappho's leidenschaftlicher Gluth bis zu Properzen's kühnerem Feuer, von den ritterlichen Huldigungen der Troubadours und Minnesänger bis zur gelehrt schmachtenden Weise des Petrarca und der ihm nachfolgenden Sonettisten — welch' eine Fülle von Tönen,

welch' ein Wechſel der Behandlungsweiſe, welch' eine Unerſchöpflichkeit des einen großen Themas der Liebe! Nehmen wir noch hierzu Klopſtock's theils erhabene, theils familiaire Liebesoden, Goethe's einfache, gefällig innige Lieder, Byron's ſtolz leidenſchaftliche Geſänge, Geibel's blonde, keuſche, ätheriſche Minne, Lenau's nach düſtern Bildern haſchende Gluth, Heine's blaſirte, ſchalkhafte, aromatiſch duftige Erotik, Dingelſtedt's ſchönempfundene, von geiſtigen Kontraſten tiefbewegte Liebeselegieen — ſo gewinnen wir die Ueberzeugung, daß jeder wahrhafte Dichter einen neuen Ton trifft, um die Liebe zu feiern, daß dieſe Skala nicht erſchöpft iſt und nie erſchöpft werden kann. Schon die Liebes- und Naturlyrik konnte die leiſeſte Anregung, die flüchtigſte Stimmung verwerthen, und in der That kann die Lyrik überhaupt noch dort ihre Stoffe ſuchen und finden, wo ein die Dinge meſſender und wägender Verſtand nur imponderable Größen erblickt. Wie die Stimmung des Gemüths oft aus unerkennbaren Atomen zuſammengewebt wird: ſo auch das Gedicht, das aus ihr hervorgeht. Kleinigkeiten, Tändeleien, Nichtigkeiten des Daſeins ſind vollkommen am Platz, ſobald die Seele ihre Regungen an ſie anzuknüpfen vermag. Eine reiche Seele ſchaut im Kleinſten das All und lebt mit gleicher Gedankentiefe und Fülle im mikroskopiſchen, wie im teleſkopiſchen Univerſum. Doch darf die Harmloſigkeit des Stoffs nie die künſtleriſche Form, die eben das Kleinſte adeln ſoll, ankränkeln — ein bloßes Austrällern der Gefühle findet ſich wohl in der Volkspoeſie, doch bleibt es künſtleriſch verwerflich. Auf der andern Seite ſoll das Gemüth des Dichters, wenn es auch berechtigt iſt, die vergänglichſte Stimmung feſtzuhalten, nie unklaren Launen oder tollen Marotten die Ehre dichteriſcher Verherrlichung angedeihn laſſen, ſondern ſtets im Auge behalten, daß es ſich in der Poeſie um ein Ausſingen der Seele handelt, welches allgemeinen Anklang erweckt, nicht um ein Aushuſten oder Ausnieſen, das nur zur perſönlichen Erleichterung dient.

Wir haben den Kreis des Inhaltes durchmeſſen, über den die Lyrik verfügen kann; es gilt jetzt die Kunſtform der Lyrik in's Auge zu faſſen. Da das lyriſche Gedicht aus der Stimmung des Augenblickes hervorgeht: ſo kann es nicht ſo langathmig ſein, wie das epiſche oder dramatiſche, welche eine geſtaltenvolle Welt ſpiegeln; es iſt ſchon dadurch auf die Kürze hingewieſen. Eine umfangreichere lyriſche Dichtung wird ſich

daher nur in der Weiſe eines Cyklus zuſammenſetzen können, in welchem ſich an einen Grundton eine ganze Skala von Stimmungen anreiht, in denen jeder Ton wieder der Grundton einer neuen Skala werden kann. Man kann lyriſche Blumen zum Kranz winden, aber jede Blume hat ihr eigenes Recht, und der Accent ruht weniger auf dem Kranz, als auf der einzelnen Blume. Dieſe Vereinzelung gehört zum Weſen der Lyrik. Platen feiert Venedig in einem Sonettenkranz; der Grundton der Stimmung geht durch alle; aber es iſt bald dieſes, bald jenes Bild der Lagunenſtadt, an das er ſeine dichteriſchen Reflexionen knüpft. Grün hat im „Schutt" vier Cyklen zu einem großen Cyklus vereint; aber in jedem iſt es eine Reihenfolge einzelner Stimmungen und Bilder, die alle wieder eine ſelbſtſtändige Bedeutung haben. Ein lyriſcher Cyklus iſt kein Organismus, den man ſeiner einzelnen Glieder nicht ohne Gefahr für das Ganze berauben könnte; im Gegentheil, gleich den niederen Klaſſen der Natur, hat jedes losgetrennte Glied des Ganzen ſein eigenes Leben.

Die Einheit des lyriſchen Gedichts iſt von der des epiſchen und dramatiſchen weſentlich verſchieden; der Begriff der Epiſode findet hier keinen Platz. Die Einheit iſt nur eine Einheit der Stimmung und des Tons, welche die verſchiedenartigſten Vorſtellungen beherrſchen kann. Ein Herausfallen aus dem Grundton wäre nicht epiſodiſch, ſondern ein Fehler, während auf der anderen Seite auch die entlegenſte Kette von Vorſtellungen keinen epiſodiſchen Charakter annimmt, wenn ſie mit der Grundſtimmung des Dichters zuſammenhängt und auf ſie zurückgeführt werden kann. Um das Räthſel der lyriſchen Produktion zu löſen, muß man ſich auf den pſychologiſchen Standpunkt ſtellen. Man beobachte das eigene Gemüth, wenn es von einer Empfindung erregt und beherrſcht wird! Welchen Träumereien giebt es ſich hin! Welche Reihen von Vorſtellungen gaukeln an ihm vorüber! Wie zufällig iſt der Uebergang von der einen zur andern, wie locker ihre Verknüpfung! Wie verweilt es bei der einen mit ausmalender Geſchäftigkeit, während es über die andere im Fluge hinwegeilt! Je reicher und lebendiger die Phantaſie, deſto glänzender, unerſchöpflicher wird die Menge der Vorſtellungen ſein, welche ſie der Empfindung zuführt; doch dieſe Empfindung ſelbſt bleibt immer der Kern, an den die kryſtalliniſchen Gebilde der Phantaſie anſchießen. In dieſen Träumereien des erregten Gemüthes finden wir das Vorbild des

lyriſchen Schaffens, wie überhaupt den Quell der lyriſchen Dichtung. Ganz entgegengeſetzt dieſer willkürlichen Verknüpfung der Vorſtellungen iſt der logiſche Gedankengang, die Methode des entwickelnden Denkens, das aus beſtimmten Prämiſſen mit Nothwendigkeit beſtimmte Schlüſſe zieht. Auf dem künſtleriſchen Gebiet offenbart ſich dieſe logiſche Präciſion als *Beſonnenheit*, welche mit Bewußtſein auf innere Folgerichtigkeit und harmoniſche Geſtaltung des Ganzen hinarbeitet. Ein lyriſches Gedicht, welches die logiſche Anordnung nach Art einer homiletiſchen Dispoſition offen zur Schau trüge, würde durch ſeine Nüchternheit aus aller Poeſie herausfallen, während auf der andern Seite ein Gedicht, welches das willkürliche Spiel der Vorſtellungen in's Unbegrenzte ausdehnt, zuletzt auch von der Grundſtimmung abirren und in's Phantaſtiſche und Bodenloſe verfallen müßte. Denn für die Träumereien der unkünſtleriſchen Phantaſie giebt es keinen Anfang und kein Ende, keine Grenze, wo die eine Stimmung in die andere umſchlägt! Hier beherrſchen die Vorſtellungen die Seele; in der Lyrik ſoll die Seele die Vorſtellungen beherrſchen! Das Geheimniß der *lyriſchen Kompoſition* beſteht nun eben darin, jenes willkürliche Spiel der träumenden Seele im reichſten Wechſel der Vorſtellungen *nachzuahmen*, aber ſo, daß in allen dieſen kühnen und täuſchenden Verſchlingungen doch eine innere, mit Bewußtſein angeſtrebte Harmonie waltet. Der elektriſche Funke der Empfindung, der an der Kette der Vorſtellungen hinläuft, muß am Schluſſe, Allen ſichtbar, wieder aus ihr herausſpringen. Je labyrinthiſcher die Kompoſition, je mehr wir den Faden zu verlieren glauben: deſto größer unſere Freude ihn wiederzufinden, deſto größer die Kunſt des Dichters, die ſich freilich nur in den höheren lyriſchen Gattungen bewähren kann. Von den Dichtern des Alterthums iſt *Pindar* wegen der Kühnheit ſeiner Kompoſition gefeiert. Er verſchlingt die Gedankenreihen ſo künſtlich, daß erſt am Schluſſe in überraſchender Weiſe ihre innere Einheit und Harmonie hervortritt. So feiert er in ſeiner erſten pythiſchen Siegeshymne den Hieron, den Gründer und Bürger der Stadt Aetna. Er beginnt mit einem Preiſe der Muſik, welche die Götter im Olymp erfreue und beſelige und nur die Qual des unter dem Aetna gefeſſelten Giganten Typhon vermehre. Dann ſpringt er plötzlich zur neugegründeten Stadt Aetna über, die Hieron im Kriege beſchützt, und der er eine weiſe

Verfassung gegeben. Er wünscht ihr eine Fortdauer dieses friedlichen, glücklichen Zustandes. Jetzt erst wendet sich der Sänger an Hieron selbst und wünscht ihm eine von den Künsten des Friedens, der Musik und Poesie verschönte Ruhe und Heiterkeit des Gemüthes. So verknüpft er künstlerisch die beiden disparaten Vorstellungsreihen, deren Zusammenhang sich vorher nicht überschauen läßt. Die Grundstimmung des Dichters ist eben hier eine innere Harmonie der Seele, welche nach entsprechenden Vorstellungen greift, sich in der Harmonie der Kunst und des Staatslebens spiegelt und dem gefeierten Helden des Tages das Glück ihrer eigenen Beruhigung zu erstreben anräth. Das Bild des Typhon hat dem Dichter überdies der lokale Zusammenhang eingegeben Von ähnlicher Kühnheit in der Verknüpfung der dichterischen Bilder ist der römische Elegiker Tibull. Bei Horaz wiegt schon die Absichtlichkeit im kunstvollen Zusammenrücken des Entlegenen vor, ebenso bei Ramler und oft bei Klopstock. Doch auch in jenen Arten der Lyrik, in denen die kühneren Sprünge schwunghafter Begeisterung fehlen, kann die Komposition durch eine Reihe von Bildern hindurchgehn, ohne die innere Einheit vermissen zu lassen. In Lenau's Gedicht: der schwarze See ist es der tiefe, finst're Ernst der Weltanschauung, der, an das Naturbild anknüpfend, sich durch das Ganze hindurch bewegt. Auf diesem Rembrandt'schen Grunde der Seele spielen dann wechselnde Vorstellungen, die durch die wechselnden Vorgänge der umgebenden Natur bedingt werden. In den tiefen schwarzen See versenkt der Dichter anfangs seine Liebe und seine Hoffnungen. Da stürzt sich ein stürmisches Wetter in die düst're Fluth; das schnellverzitternde Bild wilder Blitze durchglüht sie, wie Erinnerungen aus beglückten Tagen sein verfinstert Herz:

Sie rufen mir: o Thor! Was hat dein Wahn beschlossen!
Die Hoffnung kannst und sollst du in das Grab hier stoßen.
Doch willst in diesem See die Liebe du ertränken,
So mußt du selber dich in seine Fluth versenken.

Hier ist ein Fortgang der inneren Bewegung bis zur Einschränkung der früheren Empfindung; doch bleibt dadurch die Grundstimmung unverändert. Das Gefühl des Dichters, daß die Liebe mit seinem innersten Leben untrennbar verwachsen ist, löst sich, wie auch die Schlußwendung zeigt, nicht von jenem tiefdunklen Hintergrunde der Seele los.

Die Entfaltung der lyriſchen Kompoſition iſt nach den Gattungen weſentlich verſchieden. Es giebt Lieder, die wie unerſchloſſene Knospen ſind, deren Duft und Reiz gerade in der halbverhüllten, ahnungsvoll durchbrechenden Seele, im Mangel der Entfaltung beſteht, wogegen andere wieder weitreichende Ketten von Vorſtellungen und Empfindungen bilden. Der Lyriker muß uns noch mehr als der Epiker gleich am Anfang in medias res führen; den Mittelpunkt der Empfindung darf er nie verlaſſen. Wenn Pindar in der erwähnten Ode mit der die Olympier beſeligenden Muſik beginnt, ſo ſind wir vollkommen im Mittelpunkte des Gedichtes, denn dort iſt der vollſte, göttliche Akkord der Harmonie, den er feiert. Der Lyriker kann entweder gleich am Anfang die Stimmung ausſprechen, die ihn beſeelt, wie Goethe:

Herz, mein Herz, was ſoll es geben?
Was bedränget dich ſo ſehr?
Welch' ein reges, neues Leben,
Ich erkenne dich nicht mehr.

oder er verſchleiert dieſe Stimmung zunächſt in der Schilderung eines Naturbildes, das ſie ſpiegelt, einer Situation, an die er anknüpft; doch muß er in Ton und Färbung des Gemäldes bereits die Färbung des Gemüthes durchſchimmern laſſen. Die Sehnſucht des Dichters malt ſich trefflich in Lenau's Gedicht: „meine Braut" in der erſten Strophe:

An der duftverlornen Grenze
Jener Berge tanzen hold
Abendwolken ihre Tänze,
Leichtgeſchürzt im Strahlengold.

ebenſo die Unruhe und Spannung des Gemüths in Schiller's Erwartung:

Hör' ich das Pförtchen nicht gehen?
Hat nicht der Riegel gerührt?
Nein, es iſt des Windes Wehen,
Der durch dieſe Pappeln ſchwirrt.

Ebenſo kann der Anfang in einer Anrede beſtehn, welche uns den beſungenen Gegenſtand lebensvoll näher rückt, wie z. B. Schiller in den „Idealen" die gold'ne Zeit ſeines Lebens anruft:

So willſt du ewig von mir ſcheiden
Mit deinen holden Phantaſie'n,
Mit deinen Schmerzen, deinen Freuden,
Mit Allem unerbittlich fliehn?

Für alle anfingenden Formen der Lyrik wird sich dieser Eingang als unentbehrlich erweisen. Auch kann der Anfang bereits im Keime den ganzen Inhalt des Gedichtes enthalten, das nur in einer Evolution der bereits ganz enthüllten Stimmung besteht, wie Lenau's „nächtige Wanderung:"

Die Nacht ist finster, schwül und bang,
Der Wind im Walde tost;
Ich wandre fort die Nacht entlang
Und finde keinen Trost.

oder Meißner's „Einsamkeit:"

Daß ich dein auf ewig bliebe,
Tiefes, felsumschloss'nes Thal,
Traurig schön wie uns'rer Liebe
Tiefe hoffnungsvolle Qual.

Aehnlich „Schiller" in „den Göttern Griechenlands," wo der Dichter in der ersten Strophe bereits den ganzen Inhalt des Gedichtes angiebt. Es ist indeß nicht empfehlenswerth, alle Trümpfe der Empfindung am Anfang auszuspielen; ihr allmähliches Anschwellen und Durchbrechen ist künstlerischer. Die Entfaltung des Gedichtes bildet nun seine Mitte; hier ist der Empfindung und Phantasie der weiteste Spielraum gegeben. Sie kann in innig koncentrirten Klängen fast unausgeprägt vom Anfang zum Schlusse hinüberleiten, sie kann von Bild zu Bild, von Vorstellung zu Vorstellung in kühnen Sprüngen eilen oder ein Gewebe von Bildern und Reflexionen ausbreiten, in welchen der rothe durchgehende Faden sichtbar ist, der Anfang und Schluß verknüpft. Sie kann im Refrain immer wieder den Grundton der Stimmung wiederholen, in dem wiederkehrenden Verse gleichsam äußerlich, plastisch die innere Einheit des Gedichtes andeuten. Solche Wiederholungen finden sich besonders im „Volksliede," welches noch ein äußerliches Hilfsmittel braucht, um nicht über den Kreis der Empfindung, den es beschreiben will, hinauszufliegen. Der Refrain kann in der Wiederholung derselben Worte bestehn, oder nur dieselbe Figuration des Verses und der Wortstellung wiederholen, sonst aber der veränderten Situation durch den veränderten Ausdruck Rechnung tragen.

Der Schluß des lyrischen Gedichtes soll nicht blos ein harmonisches Austönen der Stimmung sein; er soll sie noch einmal prägnant zusammen-

fassen; gleichsam bereichert durch das freie Spiel, durch die Auslassungen der Mitte zum Anfange zurückkehren. Diese dreigliedrige Rhythmik der Komposition wird sich nicht immer wie Satz, Gegensatz und Schlußsatz verhalten, der Schluß nicht immer, wie Vischer will, eine Beruhigung des Gefühls enthalten. Die Prägnanz des Schlusses kann zur *lyrischen Pointe* führen, deren allzufeine Zuspitzung in's Epigrammatische hinübergleitet. In der modernen deutschen Poesie ist seit Heine die forcirte Schlußpointirung Mode geworden. Ein Dichter, der wie Heine mit weichen, elegischen Klängen beginnt und mit ihrer oft cynischen Verspottung abbricht, scheint überhaupt die Einheit und Harmonie des Kunstwerkes aufzuheben. Doch ist in Heine's meisten Gedichten die Grundstimmung eine schalkhafte oder blasirte, die sich nur anfangs vermummt und erst am Schluß mit kicherndem Lachen ihre Vermummung abwirft. Heine's eigenthümliche Genialität schafft auch in diesen widerspruchsvollen, kecken, pikanten Liederchen aus dem Ganzen. Daß sich bei seinen meisten Nachahmern diese lyrische Pointensucht höchst unkünstlerisch und albern ausnimmt, ist nicht seine Schuld. Die *lyrische Ausdrucksweise* gebietet über den ganzen dichterischen Schmuck der Tropen, aber sie kann ihn auch verschmähn und *muß* ihn verschmähn, wo es sich um den innigen koncentrirten Ausdruck der Empfindung handelt. Ueberhaupt besteht der Hauptreiz der Lyrik im Halbverhüllten, im *Duft* der Stimmung; selbst wo sie in's Einzelne malt, muß sie die Verbindungsglieder zwischen den Bildern mehr herausfühlen, der empfangenden Phantasie und Empfindung durch den Reiz des Unausgesprochenen eine *Ergänzung* übrig lassen. Daher ist jede Ausdrucksweise verfehlt, welche den logischen Zusammenhang nackt an den Tag legt. Alle Wendungen der Sprache, welche das grammatische oder syntaktische Gerippe bloßlegen, müssen vermieden werden. Die Lyrik kann sich nicht zu kunstvollen Perioden ausbreiten; sie liebt die kurzen Sätze, die naturwüchsigen Verbindungen, das Asyndeton und Polysyndeton, die trümmerischen Lakonismen des Ausdrucks; sie drängt immer hinweg zum Subjekt und Prädikat und ihren schmückenden Beiwörtern, um rasch ein festes Bild zu gewinnen. Vor Allem sind ihr ausgeführte Relativsätze, Satzverbindungen, in denen das Zeitverhältniß sich durch ein „*als, nachdem*" als Neben- oder Zwischensatz weitschweifig ausdrückt, oder jener abhängige, von „*daß*,

damit", u. ſ. w. regierte Schweif von Sätzen ein Gräuel. Dagegen wählt ſie mit Vorliebe die Apoſtrophe, die Ausrufung, die Frage und alle ſtyliſtiſchen Verkürzungen. Freilich kann man auch hierin zu weit gehn; die Inverſionen, Stylverrenkungen, die ſeltſam gebildeten dichtgehäuften Wortkompoſita z. B. in den antikiſirenden „Oden" ſind nur eine Art grammatiſchen und ſyntaktiſchen Schwulſtes, der den erhabenen Ausdruck, den er erreichen will, vollkommen verfehlt. Schon aus Rückſicht auf dieſe gedrängte Syntax der Lyrik kann die epiſche Vergleichung, welche in ihrer Ausführung ein weitverzweigtes Satzſyſtem erfordert, hier nicht Platz finden. Dagegen iſt der Metapher mit allen ihren Unterarten der weiteſte Spielraum gegeben. Die Magie des lyriſchen Styls beruht auf der Metapher. Natürlich darf ſie nicht locker angeheftet werden, nicht neben der Empfindung herleuchten; ſie muß mit ihr verſchmelzen, ihr ſchlagendſter Ausdruck ſein; ſie verwebt erſt Bild und Stimmung in Eins. Die Naturanſchauung in Lenau's „Mondlicht" wird erſt dann beſeelt, als der Dichter ſein Mädchen das ſüße Mondlicht ſeiner Nächte nennt und allen Zauber der Natur metaphoriſch auf ſeine Liebe überträgt. Wenn Hermann Lingg im „Mondaufgang" den Mondſchein „ein ſchlafendes Sonnenlicht" nennt, ſo ergießt dieſe eine Metapher über die ganze weltgeſchichtliche Elegie den träumeriſchen Reiz der Stimmung. In den gedankenvollen Gattungen der Lyrik wächſt ihre Bedeutung, da hier nur die kühne, ſchlagende Metapher dem Ausdrucke eine Kraft giebt, welche ihn über das Gebiet der Proſa erhebt. Dagegen iſt ſie im „Lied" entbehrlich, da der Zauber des Liedes auch ſchon durch den Klang der Sprache, durch den eigenthümlichen Duft, der über ſinnig gewählten Worten ſchwebt, hervorgerufen werden kann. An die Metapher anſtreifende Ausdrücke bringen hier die genügende Wirkung hervor z. B. die ſtimmungsvollen Verba in Goethe's Lied „an den Mond:"

Füllteſt wieder Buſch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Löſeſt endlich auch einmal
Meine Seele ganz.

die ſtimmungsvollen Adjectiva in vielen Heine'ſchen Gedichten, z. B.:

Ich ſtand in dunkeln Träumen,
Und ſtarrte ihr Bildniß an,

Und das geliebte Antlitz
Heimlich zu leben begann.

Auch kann der Lyriker ein Bild allegoriſch ausſpinnen und den Vergleichungspunkt unausgeſprochen nur durch die Stimmung ausdrücken. Meiſterhaft iſt in dieſer Weiſe Heine's kleine Elegie vom „Fichtenbaum und der Palme," ein lyriſcher Rebus! Weiter ausgeführt hat dieſer Dichter das Bild des Sarges, in welchem er ſeine alten Lieder und Träume begraben will, und der ſo ſchwer wird durch ſeinen Schmerz und ſeine Liebe. Gottfried Kinkel perſonificirt „die Windsbraut," Geibel „den Dampf" — beide Allegorieen ſind ſogar weit ausgeſponnen, aber es ſind lebensvolle, bewegte Bilder, nicht nüchterne Geſtalten mit hölzernen Attributen. Für die ſchwunghaftere Gattung der Lyrik wird die Hyperbel in ihre vollen Rechte treten, natürlich ohne in das geſchmacklos Schwülſtige überzugehen. Im Allgemeinen trägt der lyriſche Styl das Gepräge der beſtimmten dichteriſchen Eigenthümlichkeit. Jeder Poet von Gottes Gnaden bringt ſeinen Styl mit auf die Welt — und an dieſem Styl erkennt man ihn mit derſelben Leichtigkeit im kleinſten Fragment, mit welcher ein Cuvier aus einzelnen Knochen das ganze Gerippe eines vorſündfluthlichen Thieres erkennt. Dieſe „Blume" des individuellen Styles entzieht ſich der Analyſe. An der „Blume" erkennt man den Wein; aber ſie ſelbſt iſt unbeſtimmbar. Bei jeder Zergliederung würde ſich der Goethe'ſche Spruch bewähren:

Behalten die Theile in ihrer Hand,
Fehlt leider! nur das geiſtige Band.

Goethe's Lyrik iſt „klarer echter Rheinwein in geſchliffener Flaſche," kredenzt in den grünlichen Römern; Schiller's Lyrik feuriger, ſchwerer Burgunder in reichen Pokalen; die Lenau's heißblütiger Tokaier, die Herwegh's mouſſirender Champagner. Platen's Lyrik erinnert an den Falerner des Horaz und die Heine's an den Chier des Anakreon. In der That, wer fühlte nicht den weichen, milden, wohligen Klang der Goethe'ſchen Lieder, den fortwährend durch die Schleuſſen der Antitheſe brauſenden Gedankenſtrom Schiller's, Lenau's in düſtern Bildern ſchwelgende Gluth, Herwegh's ſprudelnde, Bahn brechende Rhythmen, Platen's kunſtvolle Gemeſſenheit, Heine's ſchalkhaft ſchäkernden Ton aus jedem einzelnen Verſe dieſer Dichter heraus? Der Styl des echten Lyrikers iſt

einzig und, weil er einzig iſt, unerklärbar. Hier beginnt das Irrationale, das ſich in keine Formel bringen läßt — das Geheimniß des Genius.

Da die Lyrik das Austönen der Empfindung iſt: ſo braucht ſie die ganze Muſik der Sprache, ihre Melodie, den Rhythmus und ihre Harmonie, den Reim. Trochäiſche, jambiſche, daktyliſche, anapäſtiſche Versmaaße, von unendlicher Verſchiedenheit durch die Zahl der Füße, durch die Anordnung längerer und kürzerer Verszeilen ſtehn ihr zu Gebote; ſie eignet ſich die antiken Strophen, die orientaliſchen Gaſelen und Kaſſiden an. Die Kunſt des Lyrikers beſteht in der paſſenden Wahl des Metrums — eine Wahl, die in den meiſten Fällen Sache der Inſpiration iſt. Der Lyriker muß den Geiſt jedes Metrums kennen — hierin wird das Talent ſchon vom Inſtinkt geleitet. Es wird keine leidenſchaftliche steeple-chase auf einem ſchwerfälligen Alexandriner veranſtalten oder auf einem adoniſchen Pony; es wird keinen muntern Spazierritt auf einem harttrabigen, feierlichen Trimeter machen; es wird keinen heroiſchen Bucephalus, keine Nibelungenſtrophe, in die elegiſche Schwemme reiten! Die deutſche Lyrik gebietet über den größten Reichthum an metriſchen Formen; aber da ihr trotz deſſen die metriſche Plaſtik fehlt, ſo verlangt ſie den Reim als nothwendige Ergänzung. Wir ſtellen dieſe Behauptung unbedingt hin als eine Einſicht der Neuzeit, die ſich von den einſeitigen klaſſiſchen Studien und Traditionen emancipirt hat. Als einzige Ausnahme für die Lyrik würden wir das elegiſche Diſtichon gelten laſſen. Alle die kunſtvollen Reimformen und Strophenbildungen, Sonett, Seſtine, Kanzone können in der Lyrik verwerthet werden. Die Stanze ſchwebt in der Mitte zwiſchen Lyrik und Epik; die Terzine hat einen entſchieden epiſchen Charakter.

Nachdem wir ſo das Gewebe des lyriſchen Kunſtwerkes ausgebreitet und in Stoff und Form unterſucht, wollen wir noch einen Blick auf den lyriſchen Dichter werfen, deſſen Seele es aus ihren eigenſten Fäden ſpinnt. Die Lyrik iſt die Seele aller Poeſie, das Auge der Dichtung; denn die Begeiſterung, die in der epiſchen und dramatiſchen Poeſie durch mancherlei Kanäle geleitet wird, quillt in der Lyrik friſch und unmittelbar hervor. Ein epiſcher oder dramatiſcher Dichter ohne eine lyriſche Ader wird ſtets an einer bedenklichen Nüchternheit leiden.

Dante hat seine vita nuova gedichtet, und wie lyrisch sind Shakespeare und Schiller! Dagegen kann es einem sehr begabten Lyriker nicht gelingen, der epischen Plastik Herr zu werden oder den straffen Bogen der dramatischen Form zu spannen — man denke z. B. an Byron, Uhland, Rückert. Die Begabung des Lyrikers besteht nun in der Lebendigkeit der phantasievollen Anschauung, der Innigkeit und Wärme des Gefühles und dem Sinn für die Melodie der Sprache, vor Allem aber in der Begeisterung, welche diese drei Momente in Eins setzt. Die Lebendigkeit der Phantasie erfaßt jeden Stoff sogleich von der Seite, wo er ein lebensvolles Bild gewährt; die Innigkeit des Gefühles versetzt ihn sogleich auf den Boden der Stimmung, deren inneres Erzittern sich in der rhythmischen Melodie der Sprache spiegelt. Je weniger der Stoff selbst im Kreise des alltäglichen Empfindens liegt, desto größer ist die Energie des Lyrikers, der ihn zu beherrschen, in das Fleisch und Blut der eigenen Stimmung zu verwandeln weiß. Es ist dies ein chemischer Proceß, der durch das elektrische Fluidum der Begeisterung blitzartig vollzogen wird. Darum sind nicht diejenigen Lyriker, welche Freud' und Leid des eigenen Herzens, die Interessen eines beschränkten Lebenskreises aussingen, die Begabtesten, sondern die, welche die Angelegenheiten der Menschheit so zu ihren eigenen gemacht haben, daß bei ihrer begeisterten Feier das eigene Gemüth in seinen Tiefen ertönt. Der Klang hoher lyrischer Begabungen geht weit über den Dichterwald hinaus, in welchem „es von allen Zweigen tönt." Das Aussingen der eigenen trivialen Stimmung ist das gute Recht eines Jeden, das man ihm nicht verleiden soll, wenn es nur nicht Anspruch auf künstlerische Geltung macht. Gerade in der Lyrik ist bei den ausgeprägten Formen einer Sprache, „die für uns dichtet und denkt," die Grenze zwischen Talent und Dilettantismus schwer zu ziehn. Eine Kritik, welche mit abstrakten Maaßstäben an die Gedichte geht, wird hierin meistens fehlgreifen; nur die freie Empfindung für „Duft" und „Blume" der Poesie kann hier das Richtige treffen. Das Talent hat ein unbeschreibliches „Aroma," das auch dem glattesten und korrektesten Dilettantismus fehlt. Das Talent kann große Fehler machen, der Dilettantismus fehlerfreie Werke erzeugen — und doch ist die Kluft zwischen beiden unüberspringlich. Es giebt dilettantische Richtungen, welche im Gefühl ihrer Ohnmacht von einem wahren Hasse gegen das Talent

beseelt sind — und es sind die traurigsten Epochen der Literatur, wo es ihnen gelingt, einen tonangebenden Einfluß zu gewinnen. Auch unsere Epoche ist von jener „akademischen" Lyrik nicht verschont geblieben, welche ihre Studienmappe gern für ein Nationalmuseum ausgeben möchte.

Die Gefahr lyrischer Begabungen ist nicht gering. Indem sie die höchsten Formen und Aufgaben nicht nur zu ihren eigenen machen, sondern sie mit der ganzen Gluth der Empfindung durchdringen, indem sie sich fortwährend auf den hochgehenden Wogen des Seelenlebens schaukeln, können sie leicht die Harmonie der Seele und des Geistes verlieren. Nur Wenigen war es vergönnt, wie Goethe, alle Saiten der Lyra bis in das spätste Alter zu ungetrübtem Vollklang zu stimmen, die Welt der Seele ebenso zu beherrschen, wie die Welt der Erscheinungen, die eigene Stimmung zu belauschen und sie in das harmonische Gebiet des Schönen zu transponiren. Wie anders schon Schiller's unruhige, fieberhafte Lyrik, seine oft krankhaft nach Idealen ringende Seele; wie anders Byron's leidenschaftlicher, skeptischer Dichtergeists! Bei Hoelderlin und Lenau zerriß das Band vollständig, welches den „schönen Wahnsinn" des Dichters von dem wirklichen trennt! Die gesteigerte Stimmung des Poeten, die von Bild zu Bild schweift, unterscheidet sich nur dadurch von derselben wüsten Thätigkeit des Wahnsinnes, daß dort das Selbstbewußtsein als die bindende und lösende Macht den Ergüssen der Phantasie die innere Einheit giebt, während hier der Taumel der Vorstellungen, wie an kein Subjekt mehr gebunden, ohne Anfang und Ende fortgeht. Man lese die Gedichte, die Hölderlin in seinem Wahnsinn geschrieben — man erkennt noch immer darin seine von den Bildern Hellas trunkene Seele, aber die Seele hat die Macht über die Vorstellungen verloren, die, ihrer eigenen Gewalt überlassen, chaotisch durcheinanderstürmen. Trotz der außerordentlichen Reizbarkeit des dichterischen Gemüthes, trotz seiner gewaltigen Erregungen und seiner fortwährenden Versenkung in die Tiefen des Lebens kann man es nur als eine Verirrung der Neuzeit hinstellen, wenn selbst begabte Dichter „das Mal der Dichtung als ein Kainszeichen" erklärten, statt die Gabe des harmonischen Gesanges nach Gebühr zu feiern. Den Alten galt der Dichter als Prophet — und in der That befindet sich das dichterische Gemüth recht im Mittelpunkt des Denkens und Empfindens, und das ist die delphische Stätte, von wo aus das

Orakel für alles Geschehen ertönen kann. Nicht nur die Propheten des alten Testamentes waren großartige Dichter, vor deren energischem Tiefblick der Schleier der Zukunft zerriß, weil die innere Nothwendigkeit der geschichtlichen Entwickelung in ihrer Seele lebendig war; auch in jüngster Zeit hat die politische Lyrik unleugbare visionaire Anwandlungen gehabt. Im Heute spiegelt sich immer das Morgen, wenn eine große Seele es in seiner ganzen Tiefe erfaßt.

Was nun die Art und Weise des lyrischen Schaffens betrifft, so ist es keineswegs erforderlich, ja nur wünschenswerth, daß der Lyriker im unmittelbaren Drang und Sturm der Empfindung dichte. Es ist mit Recht behauptet worden, daß die Hand, die vom Fieber zittre, es nicht schildern könne. Der Affekt hat eine ungeläuterte Natürlichkeit, die ihrer eigenen Schwere folgt. Die Leidenschaft muß erst durch das Sieb geschüttelt werden, eh' sie poetisch verwendet werden kann. Alles Dichten setzt eine geistige Reproduktion voraus. Unähnlich dem physikalischen Gesetz, nach welchem mehrfache Spiegelung das Bild verrückt, sind die Spiegelungen der Empfindung für die Klarheit und Harmonie des dichterischen Bildes vortheilhaft. Der Dichter muß immer die Empfindung in die Vorstellung umsetzen. Es genügt für ihn, eine Stimmung einmal durchempfunden zu haben — um sie, vielleicht nach langer Zeit, dichterisch wiederzugeben. Die Erinnerung hat etwas von jener Idealität, welche aller Kunst eigen ist. Ja, es giebt Stimmungen und Empfindungen, deren trüber Most sich erst nach Jahren in den edlen Wein der Dichtung verwandeln kann. Solche unausgegohrenen Seelenzustände gleich dichterisch zu verpichen und zu verschicken, kann der Firma verderblich werden. Aehnlich verhält es sich mit dem eigenen Erlebniß, das oft erst nach jahrelangem Verlaufe für den Dichter einen Schimmer der Verklärung gewinnt. Dann aber hat das Thatsächliche längst seine Bestimmtheit eingebüßt; was damals wirklich oder nur möglich, was äußerer Vorgang oder Vorgang in der Seele des Dichters war, ist für diesen selbst gleichgültig geworden, da er sich nur in die Stimmung jener Zeit zurückversetzt und aus ihrem dunkeln Schacht seine Juwelen gräbt. Ueberhaupt duldet die Lyrik keine Prosa der Thatsachen! Selbst wo sie die nächste Gegenwart erfaßt, verwandelt sich Alles unter ihren Händen; sie respektirt kein Signalement, keine besondern Kennzeichen der Personen und Dinge.

Schon hieraus geht hervor, wie müßig viele mit dem größten Aufwande von Gelehrsamkeit geführte Untersuchungen über diesen oder jenen Lebensumstand, diese oder jene Geliebte eines Lyrikers, die Sulpicia des Tibull und die Lili Goethe's sind. Wie bei dem Maler, ist es auch bei dem Dichter gleichgültig, woher er seine Studienköpfe nimmt! Das Erlebniß gewinnt unter seinen Händen eine andere Gestalt; es handelt sich nicht um die äußere, nur um die innere Treue. Nicht der Gegenstand, sondern wie er mir in dieser Stimmung erschien — das ist in der Lyrik das Wesentliche. Goethe sagt irgendwo, jedes echte Gedicht sei ein Gelegenheitsgedicht; das kann nur heißen, es ist immer aus einer bestimmten Situation oder Stimmung hervorgegangen; aus einem äußern oder innern Anlaß. Das Erlebniß kann aber längst vergangen sein und nur zufällig in der Seele erweckt werden. Wie verhält es sich aber mit dem Gelegenheitsgedichte in der engeren Bedeutung des Wortes? Hier hilft uns ein anderer Spruch Goethe's: „Seid ihr Poeten, so kommandirt die Poesie!" Es gehört ein außerordentlich reiches und vielseitiges Gemüth dazu, um jeden ganz von außen gegebenen Stoff in einen Aether der Stimmung zu erheben, wo er dichterische Flügel gewinnt. Immer wird es dabei auf die Verwandtschaft des Stoffes mit der Gemüthslage und Weltanschauung des Dichters ankommen. Man führt oft Pindar's Epinikien als großartige Gelegenheitsgedichte an — doch hatte dieser Stoff auch seine nationale Seite, welche in der Stimmung eines hellenischen Dichters stets eine entgegenkommende Begeisterung fand. Jedenfalls bleibt Pindar's Verfahren, der den einzelnen Fall und die Zufälligkeit seiner Daten alsbald in den großartigen Zügen seiner gedankenreichen Hymnik verschwinden ließ, für alle Gelegenheitspoesie mustergültig. Daß indeß auch großen Geistern das Kommandowort über die Poesie nicht immer zu Gebote steht, beweist wohl Goethe's hofgefällige Gelegenheitslyrik, deren ärgerliches Allegorisiren meistens unerträglich ist. Die äußerliche Nöthigung oder Bestellung wird der Poesie immer nur eine Anregung von sehr zweifelhaftem Werthe bieten. Ist indeß der Lyriker einmal angeregt, so wird er dem Strom der Empfindungen mit Begeisterung, doch zugleich mit Besonnenheit folgen. Die äußerliche Methode des Schaffens wird nur eine individuelle bleiben. Doch scheint uns die Art und Weise des Tibull sehr empfehlenswerth,

wie ſie Gruppe aus dem nicht durchgearbeiteten Buche Nemeſis zu entziffern bemüht iſt. Er folgt zuerſt der Begeiſterung und wirft die Hauptpartieen mit gleicher Wärme in einem Guſſe hin. Die Verbindungsglieder dagegen, die Uebergänge, die leiſeren Schattirungen, die größere Theile des Ganzen überläßt er einer zweiten Arbeit, welche mit Beſonnenheit und künſtleriſcher Ueberlegung den Entwurf ausführt. Kleinere lyriſche Gedichte mögen in einem Guſſe gelingen; größere bedürfen ebenſo des ununterbrochenen Schwunges im Ganzen, wie der nachheifenden Ausfüllung und Ausfeilung im Einzelnen.

Jeder Dichter, auch der lyriſche, iſt der Sohn ſeiner Zeit; er ſteht auf ihrem Kulturſtandpunkte, er wird ſich von ihrer Empfindungsweiſe nicht freimachen können. Ein bedeutendes Talent mag wohl ſelbſt auf die Schattirungen der Empfindung beſtimmend einwirken; aber der Grund und Boden der Weltanſchauung iſt ihm doch immer durch das Jahrhundert gegeben. Man kann dem konſervativſten aller Denker, Herbart, gewiß nicht darin beiſtimmen, daß Nichts oder wenig Neues unter der Sonne geſchehe, und daß im Alten, Gleichförmigen das Weſen der Menſchheit und die Mitgabe der Gottheit zu ſuchen ſeien, denn das Neue liegt nicht in den Dingen an ſich, ſondern in der Auffaſſungsweiſe, und hier quillt eine unerſchöpfliche Fülle geiſtigen Lebens der Einzelnen, der Völker und Zeiten; hier beginnt erſt die Weltgeſchichte, deren tieferes Verſtändniß jener nüchternen Einſicht verſchloſſen iſt; hier beginnt erſt die Poeſie und ihr glänzender Reichthum. Jede Zeit, jedes Volk, jeder Einzelne hat dies Arom einer unſagbaren Eigenheit; mit jedem Einzelnen wird eine neue Welt geboren! Wie kleinlich und falſch wäre die Behauptung des Anatomen, der aus der Gleichheit des Skeletts auf die Gleichheit der Menſchen ſchlöſſe! Und ebenſo unfruchtbar für jedes Gebiet, beſonders für das der Poeſie, iſt eine Weltanſchauung, die nur das Alte und Gleichförmige im Auge behält! Die Poeſie iſt keine Domaine des Goethe'ſchen „Palaeophron," ſondern ſie gehört der jugendlichen „Neoterpe." Obgleich man glauben ſollte, daß, trotz der wechſelnden geiſtigen Strömungen und Entwickelungen, die Magnetnadel der Empfindung in allen Jahrhunderten nach denſelben unwandelbaren Polen vibriren müſſe: ſo ſteht die Poeſie der Empfindung, die Lyrik, doch in einem beſtimmten und deshalb wechſelnden Verhältniß zur Kultur und

zum Bewußtsein der Zeit. Tibull empfand anders, als Walther von der Vogelweide, und dieser anders, als Schiller und Goethe. Dies leugnen wollen heißt die Empfindung auf ihre rohesten Aeußerungen beschränken. Der Lyriker soll auf der Höhe seiner Zeit stehn — erst dann wird seine Lyrik einen wahrhaft großartigen und bedeutenden Charakter annehmen, seine Empfindung einen allseitigen Anklang bei den Zeitgenossen und bei der Nachwelt finden. Diese Wahrheit, die durch alle großen Muster bestätigt wird, findet eine eifrige Gegnerschaft und wird ebenso oft angegriffen, wie nicht beachtet. Daher diese Masse Unkraut, die der Teufel des Dilettantismus unter den poetischen Weizen sät! Es mag jedem unbenommen bleiben, den Horaz und Properz, den Dante und Baki und Motenebbi in Geist und Formen nachzudichten — diese Exercitien haben gewiß ihren formellen Werth; nur mögen sie nicht mit der Prätension auftreten, lyrische Muster des 19. Jahrhunderts zu sein! Es ist segenbringend für den Poeten, die großen Vorbilder aller Zeiten zu studiren, aber traurig, wenn ihm von den Trauben ihres Feuerweins nur die Kerne im Halse stecken bleiben oder sein Chylus und Chymus zu schwach sind, um sich vollkommen den Göttertrank anzueignen, der nur als dilettantisches Vomitiv wieder zum Vorschein kommt. Darum stellen wir die Lyrik des neunzehnten Jahrhunderts hoch über die Lyrik des achtzehnten, weil sie sich in ihren Hauptvertretern ganz auf den Boden der Gegenwart stellt und all' das mythologische Beiwerk abgestreift hat, das dem Fluge des Schiller'schen und Goethe'schen Genius noch als unverdauter Ueberrest klassischer Studien anhaftete. Wohl hat Uhland oft Töne angeschlagen, die allzu minniglich und ritterlich für die Gegenwart klingen und seine Bilder hin und wieder mit meerblauer Romantik gemalt; wohl hat Rückert sich in das Formennetz des Orientes bis zur Unkenntlichkeit seiner eigenen dichterischen Chrysalide eingesponnen; wohl hat ihr Vorbild zahlreiche germanistische und orientalische Nachdichtungen hervorgerufen — aber die Heroen der modernen Lyrik, Heine, Lenau, Grün, Freiligrath, Geibel, Dingelstedt und ihre Nachtreter haben in ihren Gedichten den Geist der Gegenwart, ihre vergänglichsten Stimmungen, aber auch ihre erhabensten Anwandlungen verewigt. Selbst Platen hat in oft gekünstelten Formen stets Stoffe der Zeit gefeiert — und so ungenießbar seine antikisirenden Odenstrophen sein

mögen, ſo iſt ihr Inhalt doch kein fremdartiger und geſuchter, ſondern es ſind meiſtens hervorragende Zeitgenoſſen, deren Bild er in dieſen antiken Rahmen ſpannt. Wir brauchen blos an Byron und Shelley, an Béranger und Victor Hugo, an Puſchkin und Mickiewiß zu erinnern, um zu zeigen, daß der richtige Inſtinkt die Dichter der andern Nationen auf die Bahn der modernen Lyrik geleitet. Wir verbinden mit dem Begriffe des Modernen durchaus keine jungdeutſche, an das Modiſche anſtreifende Nebenbedeutung, ſondern wir verſtehn unter moderner Lyrik nur eine ſolche, die aus dem Bewußtſein, aus den Intereſſen, aus dem Gefühl der Gegenwart heraus und gerade deshalb für die Zukunft dichtet, eine Lyrik, die für unſere Zeit ganz dieſelbe Bedeutung hat, wie die antike für das Alterthum, wie der Troubadour- und Minnegeſang für das Mittelalter. Der Vorwurf der Tendenz kann nur ſolche lyriſche Gedichte treffen, in denen ein äußerlicher Zweck nackt, ohne künſtleriſche Verhüllung, zu Tage liegt. Ein Dichter, der ſich im Leben der Gegenwart umgeſehn, ihre bewegenden Ideen und materiellen Mächte kennen gelernt: der wird ſein urſprüngliches Talent friſch in den Strom der Zeit untertauchen, in ihrem Geiſte, mit ihr, durch ſie und für ſie dichten. Denn der dichteriſche Funke entzündet ſich vorzugsweiſe an den Berührungen des Lebens — das individuelle Leben aber iſt in das große Netz der Kultur unlöslich eingefangen. Der Dilettantismus, der dies leugnet, geräth auch noch auf andere Abwege. Er verläßt den Standpunkt der Bildung, den er einnimmt, um, wie er ſagt, zum Volk herabzuſteigen; er dichtet in „volksthümlicher Weiſe“ mit Nachahmung aller unartikulirten Naturlaute; er trällert Volkslieder heraus, die nur als Improviſationen des Volksgeiſtes einen kulturgeſchichtlichen Werth haben. Dies „Volk“ iſt meiſtens eine Abſtraktion der Studirſtuben; der Dichter kennt kein anderes „Volk“ als die Nation. Nicht Arnim und Brentano, ſondern Schiller und Körner ſind echte Volksdichter der Deutſchen.

Eintheilung der Lyrik.

Wenn wir die Lyrik in ihre einzelnen Gattungen verfolgen wollen: ſo bietet ſich uns folgende Eintheilung dar, die wir aus dem Verhalten des dichtenden Subjektes zu ſeinem Objekte herleiten. Entweder bleibt der Dichter ganz auf dem Boden der Empfindung ſtehn, in deren konzentrirte

Tiefe das Objekt gleichsam nur wie ein Schatten in einen Brunnen fällt — die eigentliche Lyrik der Empfindung, das Lied; oder ein äußeres Objekt regt durch seine Bedeutung die Empfindung des Dichters zu einem hinreißenden Schwunge an, der in freier und kühner Entfaltung des erhabenen Gegenstandes Herr zu werden, ihn künstlerisch zu bewältigen strebt — die Lyrik der Begeisterung, die Ode; oder der Dichter geht zwischen dem Gegenstande und seinen Empfindungen, zwischen Beschreibung und Betrachtung hin und her — die Lyrik der Reflexion, die Elegie. Alle Unterarten fügen sich ungezwungen der einen oder andern dieser Gattungen ein.

Zweiter Abschnitt.

Die Lyrik der Empfindung: das Lied.

Das Lied ist der dichterische Erguß der Empfindung, die ganz in ihren eigenen Tiefen verweilt, der Stimmung, die bei sich selbst bleibt, in einfacher, leichter und doch prägnanter Form. Seit den ersten Nomoi des Terpander hat es die musikalische Begleitung geliebt, welche das Anklingen der Stimmung verstärkt. Das Lied soll gesungen werden können. Ein Bündniß zwischen Dichtkunst und Musik ist aber nur dann möglich, wenn die erstere nicht ihre ganze Fülle entfaltet, sondern sich nur mit dem träumerischen Aufknospen der Stimmung begnügt, jenem innern Vibriren, das sich im Wogen der Tonwelt fortsetzen kann. Nicht schwerwuchtige Worte können sich auf den Wellen der Töne schaukeln; nicht scharfbestimmte Bilder in diesem unbestimmten Element zur Geltung kommen. Das Lied gleicht der Pflanze, welche nur Luft und Wasserwurzeln hat und in keine Berührung mit der lastenden Scholle kommt. Leicht und frisch muß es aus der Seele fließen oder sich halbverschämt in ihren Tiefen verbergen — dann kann sich der Gesang mit ihm verschwistern, der ihm eine tiefere Innigkeit verleiht. Das Lied ist die schüchternste Blüthe der Lyrik, die sich noch am Spalier der Töne in die Höhe rankt; es ist ihre ärmste Form, deren Ueberschätzung selbst große Aesthetiker zu Ungerechtigkeiten gegen die reicheren und höheren Gattungen der Lyrik verleitet hat. Goethe ist ein größerer Liederdichter als Schiller;

aber ihn deshalb mit Vischer*) überhaupt einen größeren Lyriker zu nennen, das zeugt doch von einer bedenklichen Einseitigkeit, deren Konsequenz es wäre, Anakreon als „Lyriker" über Pindar, Catull über Horaz und Ovid, und Burns über Byron zu setzen. Wie viel richtiger ist die Auffassung Hegel's, welcher dem Liede ohne Ueberschätzung seine gebührende Stelle einräumt**).

Der Grundton der Stimmung läßt im Liede keine kühnen Ausweichungen zu; er verlangt einen harmonischen, vollen Akkord. Die Empfindung wird mit aller Wärme und Innigkeit festgehalten und klar, aber ohne Schärfe ausgesprochen. Wir wollen im Liede auf den Grund der Seele sehn; aber ein durchsichtiger Schleier muß noch darüber schweben. Das erst giebt dem Liede seinen eigenthümlichen Duft, seinen träumerischen Reiz. Das Ahnungsvolle, halb Ausgesprochene gehört zu seinem Wesen. Jede scharfe Bestimmtheit, alles Eckige und Kantige der realen Welt würde diesen duftigen Schleier zerreißen. Wohl kann ein äußerer Gegenstand die Empfindung anregen; aber diese Anregung entbindet nur ihre eigenste Kraft; das Objekt verschwindet in den Schwingungen des Subjekts. Die Bilder im Liede gleichen den Chladnischen Klangfiguren, sie haben keinen eigenen Werth, sie verkünden nur die Macht der Töne und ihre Verschiedenheit, die Vibrationen der Seele. Die Empfindung, die von Bild zu Bild schweifte, würde sich zersplittern — das Lied bedarf einer koncentrirten Einheit. Die Kunst des Liederdichters besteht darin, uns mit dem geringsten Aufwande künstlerischer Mittel gleich in seine Stimmung zu versetzen.

Füllest wieder Busch und Thal
Still mit Nebelglanz,
Lösest endlich auch einmal
Meine Seele ganz. —

Das sind meisterhafte lyrische Abbreviaturen, die unsere Seele unmittelbar gefangen nehmen.

Der Inhalt des Liedes ist sehr reich und mannichfaltig. Sehr schön hat Hegel die Liederdichtung eine sich stets erneuende „Blumen-

*) Aesthetik Bd. 3 p. 1352.

**) Aesthetik Bd. 3, S. 440 u. folg. und S. 141.

flur" genannt. In der That ist in sangeslustigen Zeiten ihr Auftreten ein massenhaftes — wir erinnern nur an die Zeit der Troubadours und Trouvères, der Minne- und Meistersänger. Von der Liederdichtung gelten die Uhland'schen Verse:

Singe, wem Gesang gegeben
In dem deutschen Dichterwald!
Das ist Freude, das ist Leben,
Wenn's von allen Zweigen schallt.

Nicht an wenig stolze Namen
Ist die Liederkunst gebannt —
Ausgestreuet ist der Samen
Ueber alles deutsche Land.

In der That kann auch der naturwüchsigen Empfindung des Volkes, wie dem gebildeten Dilettantismus der Ausdruck der Stimmung in einem kurzathmigen Liede so trefflich gelingen, daß dem echten Dichtertalente der Preis streitig gemacht wird. Auch hierin finden wir wieder einen Beweis dafür, daß man die Liederdichtung nicht überschätzen darf. Wir haben es z. B. an Niklas Becker's „Rheinlied" gesehn, daß in dieser dichterischen Atomistik auch denen bisweilen ein Wurf glückt, denen die Pforten der Poesie sonst verschlossen sind. Ueber die meisten Menschen kommt eine Epoche der Poesie, wo das eigene Leben gleich einer sich nur einmal erschließenden Blume aufblüht. Die Empfindung krystallisirt sich zum Gedichte und zwar zum Liede, weil das die einfachste und leichteste Form ist. Solche Liederchen spielen zahllos wie die Mücken im Sonnenschein. Wie jede Persönlichkeit die Welt anders abspiegelt, wie jeder Mensch seinen eigenen Styl und seine eigene Handschrift hat: so konnte auch in diesen leichthinflatternden Liederchen die Eigenthümlichkeit des Autors zur Geltung kommen, wenn nicht der Mangel an Formbeherrschung und echter Begabung alle diese Dilettanten unwillkürlich in die ausgefahrenen Gleise einer für sie denkenden und dichtenden Sprache führte. Der Sprache das Gepräge seiner Eigenthümlichkeit aufzudrücken, gelingt nur dem Genius, dessen Liedergaben sich dadurch von der Lyrik der Masse unterscheiden. Jedes Atom der Empfindung läßt sich im Liede dichterisch verwerthen. Jedes nächste Ereigniß des geselligen und Familienlebens kann eine Stimmung entzünden, die sich im Liede aus-

ſingt; vor Allem aber iſt Wein und Liebe ſein unerſchöpfliches Thema. Ein Lyriker, der kein Trink- oder Liebeslied gedichtet, gehörte in ein Kurioſitätenkabinet. Selbſt der idealgeſinnte Schiller hat drei Mal ſeine Lyra zum Preis des edeln Getränkes geſtimmt, freilich charakteriſtiſch genug, einmal in einer antikiſirenden Dithyrambe, in welcher nur göttlicher Nektar herumgereicht wird, und zwei Mal zum Preiſe „des Punſches," indem er dem künſtlich bereiteten Getränke den Vorzug vor den natürlichen Gaben des Bachus zu geben ſcheint, weil ſich in ihm „der Willen und die Kraft" des Menſchen offenbart. Dagegen hat Goethe die gehobene Stimmung des Trinkenden meiſterhaft ausgedrückt: „Mich ergreift ich weiß nicht wie wonniges Behagen." Dem Liebenden wird jeder Lichtreflex, jeder vorüberfliehende Schatten der Natur, jedes kleinſte Ereigniß des Lebens von Bedeutung für ſeine Stimmung. Der Hauch der Liebe verſtreut daher überallhin den Samen, aus welchem die Blumen des Liedes wachſen. Auch die Empfindung hat ihren Witz in ſinnigen Vergleichen, innigem oder ſchalkhaftem Deuten. Dieſer Witz der Empfindung iſt ein reicher Quell für das Liebeslied von Anakreon und Hafis bis zu Scheffer, Wilhelm Müller und Heine, ganz abgeſehen von jenen aus der Liederpoeſie herausfallenden Reflexionen, die ſich in Petrarca's verſchnörkelten Sonetten finden. Doch auch alle andern Empfindungen kommen im Liede zur Geltung. Wir erinnern nur an den köſtlichen Ausdruck des Naturgefühls, des elementariſchen Lebens in Goethe's „Fiſcher" und Mörike's „mein Fluß," der Sehnſucht im Mignonlied „Kennſt du das Land," in Brentano's „Nach Sevilla, nach Sevilla," in Eichendorff's „Mondnacht," der Wehmuth in Lenau's „Schilfliedern" und in Kinkel's „Troſt der Nacht." Jedes Naturbild erweckt eine Stimmung oder ſpiegelt eine Empfindung, die im Liede ihren Ausdruck finden kann. Dagegen mag es fraglich erſcheinen, ob das Lied auch fähig ſei, einen Inhalt aus dem Kreiſe der Religion und Politik in ſich aufzunehmen, ohne daß ſeine Form geſprengt wird. In der That gehört die dichteriſch geſtaltete Idee in das Gebiet der Ode und Elegie. Anders verhält es ſich mit der religiöſen und politiſchen Stimmung. Die Gottergebenheit, die Rührung durch die Güte des Allmächtigen und ähnliche Empfindungen der Andacht haben im geiſtlichen Lied eine angemeſſene Form gefunden, während ſowohl die patriotiſche

Begeisterung, als auch die unruhige, gährende, thatendurstige Stimmung der Gemüther in französische Chansons und deutsche Lieder mustergültig ausströmten.

In der Form muß das Lied „aus einem Gusse" sein und dabei keine Blasen der Reflexion werfen. Kürze gehört zu seinen Vorzügen. Wir haben Lieder von zwei kleinen Strophen, in denen sich eine Stimmung klar, voll, ergreifend ausspricht, z. B. das Abendständchen von Brentano:

Hör', es klagt die Flöte wieder
Und die kühlen Brunnen rauschen,
Golden wehn die Töne nieder —
Stille, stille, laß uns lauschen!

Holdes Bitten, mild' Verlangen,
Wie es süß zum Herzen spricht!
Durch die Nacht, die mich umfangen,
Blickt zu mir der Töne Licht.

oder „die Bitte" von Lenau:

Weil' auf mir, du dunkles Auge,
Uebe deine ganze Macht,
Ernste, milde, träumerische,
Unergründlich süße Nacht.

Nimm mit deinem Zauberdunkel
Diese Welt von hinnen mir,
Daß du über meinem Leben
Einsam schwebest für und für.

oder vom Verfasser:

Versunk'ner Glocken Klang
Ertönt aus Meerestiefen;
Mir ist, als ob mich bang
Viel tausend Stimmen riefen.

O endlos Menschenweh,
Wo flieh' ich deine Kunde?
So tief ist nicht die See,
Du rufst von ihrem Grunde.

In diesen Gedichtchen liegt der Rhythmus der Komposition klar zu Tage. Den Anfang bildet die Anregung durch das Ständchen, die Nacht, das Meer; die Mitte schildert den Eindruck auf das Gemüth; der Schluß

verallgemeinert ihn. Die Magie der Tonwelt, die Einsamkeit eines ganzen Lebens, das unergründliche Menschenweh breiten die Stimmung des Augenblickes aus und vertiefen sie. Zugleich fehlt in allen dreien die lyrische Pointe nicht, welche sich im ersten und dritten Liedchen als Antithese, im zweiten als Hyperbel zeigt. Die drei Glieder der Komposition sind aber auf's Innigste verschmolzen und dabei mit der größten Prägnanz der Anschauung und Empfindung ausgeführt. Aehnlich wird die Anordnung und Zusammenstellung in größeren Liedern sein, nur daß hier jedes einzelne Glied weiter ausgeführt wird. Der Gang der Komposition verträgt sogar Wiederholungen. Drei oder vier anregende Bilder wirken gleichzeitig auf das Gemüth. So z. B. in folgendem Gedichte Heine's, dessen Magie hauptsächlich darin besteht, daß die Empfindung des Dichters nicht unmittelbar ausgesprochen, sondern in die Bilder selbst verwebt ist:

Es fällt ein Stern herunter
Aus seiner funkelnden Höh'!
Das ist der Stern der Liebe,
Den ich dort fallen seh'.

Es fallen vom Apfelbaume
Der Blüthen und Blätter viel!
Es kommen die neckenden Lüfte
Und treiben damit ihr Spiel.

Es singt der Schwan im Weiher
Und rudert auf und ab,
Und immer leiser singend
Taucht er in's Zluthengrab.

Es ist so still und dunkel!
Verweht ist Blatt und Blüth',
Der Stern ist flackernd zerstoben,
Verklungen das Schwanenlied.

Diese im Bilde selbst latente Empfindung macht im Liede einen wirksamen Eindruck.

Die Ausdrucksweise muß im Liede von größter Unmittelbarkeit und Einfachheit sein. Die Phantasie ist hier an die Empfindung des Augenblicks gebunden und darf nicht frei umherschweifen. Sie muß alles vom geraden Wege des Gefühls Abgelegene vermeiden. Schildert sie ein

Naturbild: so muß, wie in obigem Beispiel Heine's, die Schilderung selbst gleichsam untergetaucht sein in den Strom der Empfindung. Es frägt sich nur, durch welche Stylmittel sich die lyrische Prägnanz am besten erreichen läßt? Hier bietet sich zunächst das dichterische „Wort" dar, das sinnig gewählte oder vielmehr getroffene Adjektivum und Verbum. Der eigenthümliche „Duft" der Stimmung läßt sich durch das einfache „Wort" mit der größten Magie über ein Gedicht hinzaubern. Goethe, Heine und Lenau sind hierin Meister! Wie prägnant ist das Verbum tragen von Goethe in dem bekannten Liede angewandt:

Ihr verblühet, süße Rosen,
Meine Liebe trug euch nicht!

das Adjektivum dunkel bei Heine:

Es leuchtet meine Liebe
In ihrer dunkeln Pracht.

Lenau singt von den „rohen Winden," die nicht singen, vom „trennungsschaurigen Herbst," von der „duftverlornen Grenze" der Berge, —

Da unten braust der wilde Bach,
Führt reichen, frischen Tau —

vom „schnellverzitternden" und vom „vergänglichen" Bilde der Blitze im Teich. Ebenso bezeichnend, wie diese stimmungsvollen Adjektiva, sind Lenau's Verba:

Nie soll weiter sich in's Land
Lieb' von Liebe wagen,
Als sich blühend in der Hand
Läßt die Rose tragen,

Oder als die Nachtigall
Halmen bringt zum Neste,
Oder als ihr süßer Schall
Wandert mit dem Weste.

Die Metaphern darf das Lied keinesfalls überladen sein — sonst verliert die Empfindung ihre Unmittelbarkeit. Die Metapher muß kurz, schlagend und stimmungsvoll sein, wie bei Heine:

Wie dunkle Träume stehen
Die Häuser in langer Reih!

Die orientalische Lyrik erhält durch die Ueberfülle der Metaphern einen dem Charakter des Liedes fremden reflektirenden Beigeschmack. Eine durchgängige, mit Bildern spielende Symbolik verwischt diesen Charakter, wie z. B. in Geibel's Gedicht: „ich bin die Rose auf der Au," wo der Dichter sich selbst mit der Rose, dem Edelstein, einem krystallnen Becher, einer trüben Wolkenwand, dem Memnon in der Wüste, und die Liebe mit dem Thau, dem Sonnenschein, dem Wein, dem Regenbogen, dem Morgenroth, der Reihe nach vergleicht. So verdirbt sich Anastasius Grün in den „Blättern der Liebe" fortwährend durch spielende Spitzfindigkeiten des Bilderwitzes den Charakter des Liedes. Auch Schiller hat seinen Ton nie getroffen. Darin störte ihn zwar nicht allzureicher Bilderschmuck, wohl aber eine etwas nackte Logik, die da, wo er Einfaches einfach besingen wollte, hervortrat. Man achte nur in seinem „Punschlied" auf die vielen „aber, doch, d'rum," welche die Strophen logisch-nüchtern verbinden und dem Ganzen eine breite und unwillkommene Deutlichkeit geben. Da traf Goethe das Richtige, der nicht nur diese doktrinairen Partikeln im Liede beseitigte, sondern auch durch Fortlassung der Pronomina bei der Anrede den traulichen, unmittelbaren Ton der Empfindung verstärkte: „Füllest wieder Busch und Thal," und: „Blüthet ach! dem Hoffnungslosen." Das Lied verträgt sogar vollkommen naive Wendungen, wie z. B. mich ergreift ich weiß nicht wie (Goethe) oder: du feuchter Frühlingsabend, wie hab' ich dich so gern (Geibel). Wohl kann es Lieder geben, die ganz in einer Metapher ruhn, wie die Perle in der Muschel, wie z. B. das Heine'sche: „Sag' wo ist dein schönes Liebchen?" — dann darf aber kein neues Bild die Einheit stören. Am verfehltesten sind im Liede ausgeführte Gleichnisse, welche sich ganz von der Gemüthswelt und ihrer träumerischen Beleuchtung loslösen. Ein recht schlagendes Beispiel dafür giebt unser dichterischer Altmeister Martin Opitz, der ein Trauerlied auf „den Tod eines Kindes" mit folgender Homerischen Vergleichung beginnt:

So wie ein edler Leue
Sich mit gerechter Reue
Sehnt nach der jungen Zucht,
Die man ihm aufgefangen,
Indem er ist gegangen
Und Speise hat gesucht.

Sein' Augen ſehn voll Thränen,
Der Schaum läuft von den Zähnen,
Die Mähne ſteigt empor.
Er ſucht, er ruft, er brüllet,
Daß Lybien erſchüllet,
Und ſich entſetzt davor:

So rühren ſich die Schmerzen
In Deinem Vater-Herzen
Ingleichen, mein Clandrin!

Abgeſehen von der Geſchmackloſigkeit des Bildes, das an dieſer Stelle ebenſo paſſend iſt, wie ein marmorner Löwe als Grabdenkmal eines Kindes, zerſtört die epiſche Ausführung, welche die Phantaſie bei einer Fülle von einzelnen Merkmalen haften läßt und ſie von der Leiche eines Kindes bis in die lybiſche Wüſte verſetzt, vollkommen die Einheit der lyriſchen Stimmung.

Was die **metriſche Form** des Liedes betrifft, ſo waltet auch hier der Charakter größter Einfachheit. Kurzathmige Rhythmen von wenig Füßen, kurze Strophen, am liebſten vierzeilig, keine kunſtvoll verſchlungenen, aber durch die Kürze der Zeilen raſch ſich folgende Reime beſtimmen ihn. **Lieder ohne Reim** ſind in deutſcher Sprache wirklich ungereimt zu nennen. Schon **Anakreon** ließ ſeine leichtgeflügelten Amoretten ſich nach dem Takte des jambiſchen Dimeters bewegen:

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –

einen kurzathmigen, haſtigen Rhythmus, deſſen heftigen Anprall er dadurch mäßigte, daß er die letzte Länge des erſten Jonikus in eine Kürze, die erſte Kürze des zweiten in eine Länge verwandelte:

⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –

Durch dieſe Umbiegung (Anaklaſe) erhielt der kurze Vers einen weicheren Gang, der ihn zum Träger der Liebesempfindung geſchickt machte. Ueber das Maaß einer trochäiſchen und jambiſchen Dipodie:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑

oder: ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ –

ſollte das Metrum des Liedes nicht hinausgehn. In der That ſind die meiſten Lieder **Goethe's, Uhland's, Geibel's, Lenau's, Wilhelm Müller's, Eichendorff's, Hoffmann's von Fallersleben** in dieſen Dipodien geſchrieben, welche freilich durch den Wechſel

männlicher und weiblicher Reime einen etwas beweglicheren und minder ſtrengen Charakter erhalten. Vierzeilige Strophen mit einfach verſchlungenen Reimen entſprechen am meiſten der anmuthigen Einfachheit des Liedes.

Auch widerſpricht es nicht dem ſangbaren Charakter des Liedes, daß die zweite Hälfte der Strophe, beſonders der vom Chor zu ſingende Refrain in einem andern Versmaaß gedichtet iſt, wie wir dies in vielen Volks- und geſelligen Liedern finden. Dagegen iſt der Pomp oft wiederholter und kunſtvoll verſchlungener Reime mit dem Weſen des Liedes durchaus unverträglich. Es iſt daher unbegreiflich, wie zahlreiche Aeſthetiker, unter ihnen auch Hillebrand in ſeiner: „Literar-Aeſthetik" das Sonett als eine Unterart des „Liedes" betrachten konnten. Eher dürfte das lyriſche Epigramm, das Madrigal, das in kein ſolches monotones Vers- und Reimſchema eingezwängt war, hier eine Stätte finden, indem, wie wir ſchon geſehen, eine frappante lyriſche Pointe, ein ſchalkhaftes Austönen im Liede vollkommen berechtigt iſt, welches ſogar einen durchaus komiſchen Inhalt in ſich aufzunehmen vermag. Wir wollen jetzt einige Unterſcheidungen des Liedes und geſchichtliche Geſtalten deſſelben näher in's Auge faſſen.

1. Das Volkslied und Kunſtlied.

Das Lied als unmittelbarer Erguß des Herzens ſetzt keine tiefere Bildung voraus; im Gegentheil, ſein Quell kann am friſcheſten in einem unbefangenen, mit der Natur noch träumeriſch verwachſenen Gemüthe ſprudeln! Dann erinnert es an den Geſang des Vogels, der auf den Zweigen ſingt. Die Natur und die eigene Empfindung, die Welt der Sage, mit welcher der Sänger groß geworden, ſind die Quellen des Volksliedes, deſſen kunſtloſe Naivetät, wie aromatiſcher Walddunſt, das Gemüth gefangen nimmt. Zugleich liegt im Volksliede die Sehnſucht nach einem noch unerſchloſſenen Reiche der Bildung, und das giebt ihm einen neuen wehmüthigen Reiz. Was in dieſen Volksliedern indeß echt lyriſch iſt: das ſind ſeine verſchleierten Uebergänge, ſeine ſinnigen Andeutungen, dies träumeriſche Herübergehn vom Naturbild zum Ereigniß des Herzens. Dadurch erhält auch ſeine Form etwas Knappes, Gedrungenes, Sangbares; der wiederkehrende Refrain hält die Einheit

der Stimmung fest. Der Refrain bildete sich aus dem Kehrreim, wie er z. B. in den altschwedischen Liedern und Balladen zu finden ist, der Wiederholung einer oder zweier Zeilen nach jeder Verszeile des Liedes, mochte sie dazu wohl oder übel passen. Der Zweck war auch hier, den Hintergrund einer düstern oder freudigen, ruhigen oder erregten Stimmung im Auf- und Abwogen der Empfindungen und dem Fortgang der Begebenheiten festzuhalten, das Mittel aber war äußerlich und gewaltsam und konnte nur ausnahmsweise, durch ein zufälliges Zusammentönen des Kehrreimes mit den Klängen des forteilenden Liedes, einen rührenden Eindruck machen. Der Kehrreim bildete sich weiter fort zum Refrain, welcher, die einzelnen Strophen abschließend, als kunstvolleres Band der Stimmung das Lied zusammenhielt.

Die Bedeutung des Volksliedes ist in unserer Zeit vorzugsweise eine kultur- und literarhistorische. Die Ueberschätzung desselben, die zu den Moden des Tages gehört, hängt theils mit dem verdienstlichen Eifer zusammen, mit welchem die Wissenschaft alle seine vergrabenen Schätze zu Tage förderte, theils geht sie aus einer mehr raffinirten, als naturwüchsigen Opposition gegen die Fortentwickelung unserer Kunstpoesie hervor. Wenn das Volkslied selbst auf die Kunstpoesie einen bedeutenden Einfluß gehabt; wenn besonders der Schatz der altspanischen Romanzen und altschottischen Balladen auf Bürger, Herder, Goethe u. A. einen unleugbar erfrischenden und zu Nachdichtungen anspornenden Eindruck gemacht, wenn Goethe selbst die Weise manches italienischen Volksliedes in einen reineren, künstlerischen Aether gehoben: so darf man doch nicht vergessen, daß heutzutage umgekehrt die Kunstlyrik wieder die Volkslyrik befruchtet, daß die Klänge der Bildung bis in die verlorensten Gebirgsthäler und Wälder dringen und manches neue Volkslied Nichts ist, als ein verstümmeltes Lied von den Höhen des deutschen Parnaß. Die Ursprünglichkeit des Volksliedes verlangt eine völlige Abgeschlossenheit von allen Bedingungen der Kultur — wo aber wäre in unserer Zeit der Eisenbahnen diese noch zu finden? Oder entsprechen die Lieder eines Hebel, Holtei, Claus Groth, den Bedingungen der eigentlichen Volkspoesie? Sind sie nicht in ein Volksidiom hineingedichtete Kunstpoesie? Die Sammlungen der Volkslieder haben sich in neuester Zeit außerordentlich vermehrt, und so schätzbar sie als Ausbeute literar-

hiſtoriſcher Studien ſind, ſo droht doch die Ueberfüllung des Marktes mit dieſer Blüthenflora den Beſtrebungen der Gegenwart Gefahr, wenn der geſchichtliche Standpunkt verrückt wird und der eines bewundernden Dilettantismus an ſeine Stelle tritt. Herder's „Stimmen der Völker" iſt eine Muſterſammlung, die aus jener Auffaſſung hervorging, während Arnim's und Brentano's „des Knaben Wunderhorn" den zweiten Standpunkt vertritt. Der ſinnige Literaturforſcher reihte die Liederblüthen aller Völker, beſonders der germaniſchen und ſlaviſchen Stämme, deren Gemüthsinnigkeit am reichſten und fruchtbarſten hervortritt, zum Kranz; er zeigte damit, wie mannichfach ſich der nationale Genius in dieſen dichteriſchen Hervorbringungen ſpiegelte, und gab eine willkommene Ergänzung zur Kulturgeſchichte der Völker. Arnim und Brentano dagegen ſammelten ihre oft rohen, oft ſüßlichen, meiſtens dilettantiſch überzuckerten Volkslieder als Dichtungen von höchſtem poetiſchem Werth, als ein „Wunderhorn" für den deutſchen Knaben, als eine Bildungsſchule der Nation. Und nach dem Vorgange der Romantiker erhielten wir nicht nur ſerbiſche und baskiſche, wallachiſche, litthauiſche und dalmatiſche, ſondern auch finniſche, eſthiſche, lappiſche Volkslieder, kurz, ein ganzes lyriſches Kurioſitätenkabinet, das wohl kein größeres Intereſſe in Anſpruch nehmen darf, als eine große Waffenſammlung, in welcher neben dem altdeutſchen Ritterſchwert der Kupferſpieß des Eskimo nicht fehlt. Andere Sänger eilten im Harz und in allen deutſchen Gebirgen alte und friſche Liederſpuren aufzuſuchen; noch andere ſtreiften mit Rouſſeau's Haß die ganze moderne Kultur ab, um in den Urwäldern des Volksliedes auf allen Vieren zu kriechen. Hiergegen läßt ſich erinnern, daß kein Dichter, der Dauerndes ſchaffen will, ſeine Bildung verleugnen ſoll, um in den Tiefen etwas Höheres zu ſuchen. Die verkehrte Volksthümlichkeit iſt auf allen Gebieten eine Reaktion gegen den Fortſchritt der Literatur. Oder welcher Dichter des Auguſteiſchen Zeitalters hätte ſeinen Ruhm darin geſucht, die Kunſtbildung zu verleugnen, die Ennius, der römiſche Opitz, ſeinem Volk geſchaffen, um nach dem Geſetz einer rohen, unplaſtiſchen Rhythmik die alten ſaturniniſchen Verſe wieder aufzuwecken? Alle Ehre den naiven Sängern oder dem dichtenden Volksgeiſte ſelbſt, der ſeine Empfindungen in urwüchſigen Liedern ausſtrömt — aber die Wiedererweckung eines rohern Styls und knittelversartiger

Rhythmen geht dieſer Ehre verluſtig! Kann doch die Kunſtlyrik heutzutage „wahrhaft volksthümliche Lieder" aufweiſen, ſo daß jener höhere Standpunkt der helleniſchen Kultur, der die unwahre Trennung zwiſchen Volks- und Kunſtpoeſie nicht kennt, wenigſtens im Einzelnen erreicht iſt. Anakreon mit ſeinen leicht flatternden Liederchen, den reizenden Deviſen Amors, wie ſie in Deutſchland am beſten Leopold Schefer und Wilhelm Müller nachgeahmt, war gewiß ein griechiſcher Volkspoet, nicht minder Catull im liederarmen Rom. Rouget de Liſle mit ſeiner Revolutionshymne hat die Heere der Republik und des Kaiſerreiches elektriſirt, während Schiller durch ſein „Reiterlied," Körner, Arndt den Ausdruck der nationalen Stimmung wunderbar trafen und in allen Bivouaks der Befreiungskriege mit Begeiſterung geſungen wurden. Ja ſteht nicht in neuer Zeit Béranger als der echt franzöſiſche Volkspoet da, der alle Seiten der Nation von der leichtfertigſten Lebensluſt bis zum höchſten Aufſchwung des aufbrauſenden Enthuſiasmus in in ſeinen Chanſons ſpiegelt? Alle ſeine Lieder ſind echt franzöſiſcher Champagner! Und ſolch' ein einzelner Dichter, welcher die Verkörperung ſeiner Nation iſt, der ihre Eigenthümlichkeiten in ſeinem Talent koncentrirt, vertritt das Volkslied beſſer, als alle aufgeſpeicherten Schätze namenloſer Volksdichtung!

Wir verkennen nicht, daß das höhere Lied aus dem Volksliede hervorgegangen, daß es eigentlich dem Alterthum und dem Orient unbekannt, ein Ausfluß chriſtlich-germaniſcher Innigkeit iſt. Die Griechen und Römer waren in ihrer Lyrik theils zu plaſtiſch, theils zu reflektirend; die Orientalen zu bilderprunkend, lehr- und ſpruchreich. Dagegen ſpricht in den anglo-normanniſchen, altfranzöſiſchen und mittelengliſchen „Lais *)" ſich bereits jener innige ſangbare Charakter aus, der noch mehr im deutſchen Volksliede hervortrat. Die Lieder der Minneſänger und Troubadours enthielten ebenſoviel Süßliches, wie Zartes, Spielendes, wie Sinniges; die Liederkoſt des Meiſterſanges war roh, derb und für das Handwerkerthum ſchmackhaft. Seit Opitz und Flemming die deutſche

*) Vgl.: Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche von Ferdinand Wolf. Heidelberg. 1841.

Poeſie an den klaſſiſchen Muſtern heranbildeten, gelangte auch das Lied der Kunſtpoeſie zur Ausbildung, welche durch den Bilderſchwulſt der zweiten ſchleſiſchen Dichterſchule indeß wieder erſtickt wurde. Erſt mit den deutſchen Anakreontikern Gleim, Uz und Hagedorn beginnt eine neue Aera des deutſchen Liedes, deren höchſten Gipfelpunkt Goethe bezeichnet. Mit proteusartiger Verwandlungskunſt ſchmiegte ſein Genius ſich auch in die Formen des Volksliedes und gab ihnen ſeltene harmoniſche Weihe, tiefſte Innigkeit, einen unſagbaren Reiz. Die Lieder „Mignon's," das Lied „an den Mond," „Schlafe, was willſt du mehr" ſchlugen die verſchiedenſten Töne des Volksliedes an, aber ſie beſeitigten ſeine rohen Auswüchſe und hoben es in einen geläuterten Aether. Die ſanften, weichen Liederklänge Uhland's, Heine's oft leichte und kecke, oft tiefgefühlte Liederchen, Eichendorff's romantiſch träumeriſche, Hoffmann's von Fallersleben altdeutſch ſchlichte und einfache, Geibel's harmoniſch anſprechende, Lenau's melancholiſche, Roquette's jugendfriſche Klänge bezeichnen die weitere Entwickelung des deutſchen Liedes. Alle Empfindungen der Seele, das Naturbild, die wechſelnden Liebesgefühle fanden hier ihre Stätte. Die Liederpoeſie des Salons wucherte mit Geſang und Klavierbegleitung — viel Nichtsſagendes und Krankhaftes wurde in Muſik geſetzt und dadurch populair. Eine Reaktion gegen die Trivialität der Wald- und Mondſcheinlieder verſuchte die politiſche Lyrik.

Die Ballade.

Die Ballade iſt das epiſche Lied, ein Lied, in welchem der Ton der Stimmung und die ſangbare Form vorwaltet, und welches daher das Ereigniß ganz in Empfindung auflöſt. Nur wenn wir dieſe Begriffsbeſtimmung in aller Schärfe feſthalten, laſſen ſich die Grenzſtreitigkeiten zwiſchen Ballade und Romanze, deren Verwirrung durch den ſchwankenden Gebrauch dieſer Ausdrücke von Seiten unſerer großen Dichter noch vermehrt iſt, ein für allemal grundrechtlich reguliren. Die Romanze iſt dann eine epiſch-lyriſche Miſchgattung, eine kleinere „poetiſche Erzählung," in welcher das Intereſſe des Kolorits und der Schilderung überwiegt und die lyriſchen Andeutungen und Sprünge das Element der muſikaliſchen Stimmung, die Sangbarkeit und Kürze,

gänzlich verdrängt. Die Romanze als poetische Erzählung ist daher gar nicht an dieser Stelle, sondern in der Lehre von der epischen Dichtung zu behandeln.

Die historische Entwickelung der Ballade und Romanze giebt uns für diese Unterscheidungen freilich nur einen schwachen Anhalt. Romance, romanzo hieß in den romanischen Sprachen anfänglich jedes Gedicht der Volkssprache im Gegensatze zu den lateinischen Gedichten. Im Spanischen wurde diese Bezeichnung dann auf episch lyrische, volksthümliche Gedichte übertragen, deren Rhythmus, der drei- und vierfüßige Trochäus, ebenfalls diesen Namen erhielt. Die ältesten spanischen Romanzen, wie die vom Cid, waren historisch-episch. Ihnen schlossen sich die Ritterromanzen der wandernden Sänger, die maurischen und Schäferromanzen an. Größere Sammlungen, Romanceros, wurden seit der Mitte des 16. Jahrhunderts herausgegeben. Der vorwiegend epische Charakter und das farbengesättigte Kolorit der Romanze giebt uns ein Recht, sie auch nach ihrer historischen Entwickelung als poetische Erzählung in das epische Gedicht zu verweisen. Anders verhält es sich mit der Ballade, ein Namen, der allerdings auch südlichen Ursprungs ist, indem das italienische „ballata" im 12. Jahrhundert sonett- und madrigalartige kleinere Gedichte bezeichnet. Für das epische Volkslied wurde der Namen im 14. Jahrhundert zuerst in England und dann in Schottland angewendet. Aus solchen Volksliedern sind nicht blos in Deutschland, sondern auch in Rußland die großen Volksepopöen entstanden, doch wandte man die Bezeichnung: Ballade in Deutschland erst an, als die englisch-schottischen Vorbilder bei uns eingebürgert wurden. Der nordische Charakter gab dem epischen Volksliede etwas Schroffes, Springendes, Phantastisches, aber auch jene Lakonismen der Empfindung, welche sich, durch den Gesang hervorgehoben, an die musikalische Begleitung anlehnen konnten. Das Gespensterhafte, Unheimliche der alten nordischen Sage war eine mehr zufällige Zuthat, und es muß ungeeignet erscheinen, den Unterschied der Ballade von der Romanze auf dies Hereinragen einer dämonischen oder spuk- und märchenhaften Welt in die Begebenheiten des Lebens zu begründen. Die Ballade ist ein Lied, die Romanze eine Erzählung; die Ballade sangbar, die Romanze nicht; die Ballade hebt die Handlung in der Stimmung auf, die Romanze die Stimmung

in der Handlung; die Ballade iſt von ſeelenvoller Kürze, die Romanze von farbenreicher Ausführung; die Ballade ſkizzirt das Epiſche nur in traumhaften Umriſſen, die Romanze giebt ihm den vollen Glanz der Schilderung; die Ballade iſt weſentlich lyriſch, die Romanze vorwiegend epiſch. Dieſe Beſtimmungen, die aus dem Weſen der Dichtungen hervorgehn, ſcheinen geeignet, die Grenzen zwiſchen beiden Gedichten ſo ſcharf zu ziehen, daß eine Vermiſchung und Verwechslung derſelben nicht mehr möglich iſt.

Eine Reviſion des uns überlieferten Balladen- und Romanzenſchatzes nach den eben aufgeſtellten Grundſätzen würde ergeben, daß von den Schiller'ſchen epiſch-lyriſchen Gedichten nur der „Ritter Toggenburg" wegen ſeines ſangbaren Charakters hierher gehört, während Goethe's vom Hauch der Stimmung wunderbar durchzitterter „Erlkönig" ein durchgreifendes Muſterbild der „modernen" Ballade iſt. Der echte moderne Balladendichter iſt Heinrich Heine im „Buch der Lieder," während im „Romancero" die Romanze, die ausgeführte Erzählung, überwiegt. In ſeinen Balladen: „die Grenadiere, die Heimführung, die Botſchaft, Belſazer, die Fenſterſchau," in ſeinen unübertroffenen Gedichten von der „Lorelei" und vom „Hirtenknaben" in vielen, einzelnen kleinen Liedern, in denen das Epiſche gleichſam im lyriſchen Aether verzittert, iſt der liederartige Charakter, das ſtimmungsvolle Element in muſtergiltiger Weiſe vorherrſchend. Dies ſanfte Verſchweben des Epiſchen charakteriſirt auch einzelne Balladen von Uhland z. B. das Schloß am Meer, der Traum, Abſchied u. a., während des „Sängers Fluch" zu den farbenreichen Romanzen gehört. Ebenſo traumhaft ſind einzelne Balladen Brentano's und Eichendorff's, neuerdings hat Theodor Fontane den Balladenton mit Glück getroffen, wenn er auch von den altengliſchen und ſchottiſchen Volksballaden her den düſter ſchauerlichen Charakter feſthielt. Es iſt in der That keine Nothwendigkeit für die Ballade der Neuzeit, aus Dr. Percy's altem Balladenbuch die phantaſtiſchen Naturmächte, elementariſchen Geiſter, Feeen, Hexen und ſonſtigen Geſpenſter zu opernhafter Ausſchmückung mithinüberzunehmen; ebenſo wenig wie ein mittelalterlich ritterliches Koſtüm zu ihrer unabweislichen Bedingung gehört. Die Rieſen der Edda hatten ihre Zeit, die tapfern Degen der Nibelungen die ihrige; die Vertiefung in eine

Welt untergegangener Sagen hat einen literarischen und wissenschaftlichen Reiz; aber dieser Reiz ist unfruchtbar für die echte Volkspoesie der Gegenwart. Solch' eine Handegen-Ballade, wie: „des Deutschritters Ave" von Geibel kann in unserer Zeit keine Sympathieen erwecken. Dichter, wie Burns und Thomas Moore, schöpfen zwar aus dem schottischen und irischen Volksleben; aber sie wissen doch der Sage eine echt menschliche und dauernde Bedeutung zu geben und sie ganz in die Empfindung des Herzens aufzulösen. Indeß finden wir bei Letzterem schon die Ansätze zu einer modernen Ballade! Béranger in einzelnen episch gefärbten Chansons, Heine in seinen meisterhaften „Grenadieren," Zedlitz in der „nächtigen Heerschau" haben mit Glück die Bahn betreten, die zu einer Verjüngung der Ballade führt. Das jüngste Zeitalter ist reich genug an großartigen Reminiscenzen, welche ein begabter Dichter in stimmungsvollen und sangbaren Balladen verwerthen kann — und so wenig ein französischer Grenadier der großen Armee unsere nationalen Sympathieen besitzt, so versetzt er uns doch eher in eine dichterisch sympathetische Stimmung, als ein alter Deutschritter, der einem Litthauer-Häuptling den Schädel spaltet. Jene düstern schottischen Balladendichter haben aus der Stimmung ihrer Zeit herausgedichtet — dichten wir so aus der unsrigen heraus! Haben wir den Muth, alle akademischen Exercitien zu vermeiden, ob sie in Nachdichtungen der Römer und Griechen oder der eigenen durch die germanistischen Studien galvanisirten Volkspoesie bestehen. Nur aus der Stimmung unseres Jahrhunderts heraus wird die echte Ballade gesungen, mag sie, wie oft bei Heine, das eigene Erlebniß liederartig gestalten oder irgend eine Begebenheit des socialen und politischen Lebens, aus der Fülle des eigenen Herzens wiedergeboren, in frischem Liederquell hervorsprudeln lassen!

3. Das erhabene und komische Lied.

Obgleich sich das Lied meistens in der reinen Mitte des einfach Schönen bewegt, so kann es sich doch auch den erhabenen und komischen Stoff aneignen. Das religiöse Lied unterscheidet sich von der Hymne dadurch, daß es den erhabenen Gegenstand nicht in seiner Erhabenheit feiert, sondern die hingebende, andachtsvolle Stimmung des eigenen Gemüthes, das Gefühl der Getragenheit durch eine höhere Macht, in

warme innige Klänge haucht. Unsere geistlichen Lieder, wie z. B. „wie groß ist des Allmächt'gen Güte" und „wach' auf, mein Herz, und singe," athmen diese ganze Innigkeit und Festigkeit einer gottergebenen Gesinnung. Luther, Simon Dach, Flemming, Paul Gerhard, Gellert, Lavater u. A. haben den geistlichen Liederschatz unserer Nation mit den werthvollsten Spenden bereichert. Auf der andern Seite geht das komische Lied aus der Stimmung des frischesten Wohlseins und Wohlbehagens hervor. „Ich hab' mein' Sach' auf Nichts gestellt," das ist der von Goethe angeschlagene Grundton dieser Liederpoesie, ihr Wesen eine die Welt in die Schranken fordernde Jovialität. Ein großer Theil der geselligen Lieder, der Studenten-, Trink- und Hochzeitlieder, hat diesen heitern Charakter, der durch den allgemeinen Chorgesang sich zu lauter Fröhlichkeit steigert. Auch das scherzhafte Ereigniß kann für ein solches fröhliches Lied willkommenen Stoff hergeben. Opitz und Goethe, Holtei, Kopisch und Reinick haben hier oft den richtigen Ton getroffen. Das bekannte Lied von Kopisch: „Als Noah aus dem Kasten war" zeigt uns, wie diese unbefangene Heiterkeit selbst die ehrwürdigen biblischen Gestalten in ihre Kreise zieht, ohne gerade in das Burleske zu verfallen. Ueberhaupt bedarf das komische Lied eines geschmackvollen Haltes, in seiner ausgelassenen Stimmung einer sittlichen Hemmung, wenn es nicht in eine plebeje Zotenpoesie ausarten oder jenen dilettantischen Reimschmieden und Versmachern anheimfallen soll, welche in die Saiten greifen, wie des Silen's Maulesel in die Saiten Apoll's.

Dritter Abschnitt.

Die Lyrik der Begeisterung: die Ode.

Wenn das Gefühl des Dichters sich jenen ewigen Objekten zuwendet, wie Gott, Natur, Menschheit: so wird es mit begeistertem Aufschwung zu ihnen hinanstreben; es wird sie zu erreichen trachten und, nachdem es sie voll in die Seele aufgenommen, mit vollen und mächtigen Klängen feiern. Auch die großen Gestalten der Fürsten und Helden, die Thaten des Krieges, die Siege des Gedankens stimmen die Seele zu diesem begeisterten Anstreben; selbst die Empfindungen des Herzens, die Liebe,

die Freundschaft fallen in den Kreis dieser höheren Lyrik, nur muß dann der Dichter seiner Empfindung eine größere Tragweite geben, seine eigne Lust, sein eigenes Leid zu Lust und Leid der ganzen Menschheit erweitern.

So hat die Ode einen bedeutsameren Inhalt, als das „Lied." Ihre Geburtsstätte ist ein von den großen Mächten des Lebens und den Phänomenen der Geschichte und Natur erregtes Gemüth, das im Bestreben, sie zu erfassen und sich anzueignen, seine ganze eigene Kraft und Tiefe entwickelt. Während das Lied „etwas Knospenartiges und nur halb Erschlossenes" hat, ist die Ode eine vollentfaltete Blüthe der Lyrik. Einzelne Oden, wie die der Sappho und überhaupt der melischen Lyrik der Griechen, stehn an der Grenze des Liedes; aber sie unterscheiden sich doch von ihm durch eine freiere und kunstvollere Haltung. Die Gluth der Leidenschaft sprengt die einfach innige Form des Liedes; sie überstürzt sich in bewegteren Rhythmen; sie erhebt den Gegenstand, der sie erfüllt, mit kühnerem Schwung über das Maaß und die Schranke des Gewöhnlichen. Das einfache Gefühl geht in seine eigene Tiefen zurück; das Lied ist wie eine Mimose! Ihm genügt eine Berührung von Außen, und es faltet sich zusammen. Die Begeisterung jauchzt in alle Welt hinaus, was sie erfüllt: sie feiert sich selbst in der Feier ihres Gegenstandes; sie sucht in der Welt umher nach Farben zu seinem Schmuck, nach Klängen zu seinem Ruhm! Die Ode erscheint daher objektiver, als das Lied; sie erschließt größere Perspektiven der Anschauung und des Gedankens; aber immer ist ihr das überströmende Gefühl, der hinreißende Schwung der Seele das ἓν καὶ πᾶν, das alles Andere, Aeußere in sich verzehrt. Darum hat die Welt der Erscheinung kein selbstständiges Recht; ihre Bilder werden aus dem Zusammenhang gerissen; die Trunkenheit des Dichters irrt von dem einen zum andern, erhascht sie im Flug und schlingt sie um ihren Thyrsus. Deshalb ist auch der Charakter der Ode in Bezug auf Komposition, sprachlichen Ausdruck und Rhythmus wesentlich vom Charakter des Liedes verschieden.

Die Komposition der Ode verstattet kühne Sprünge der Phantasie, welche die Bilder ohne alles behagliche Verweilen nur in lyrischen Fresken malt. Die Erregung des Odendichters ist allen großen Erregungen der Seele verwandt; sie hat etwas Visionaires, Prophetisches, Verzücktes. Doch auch da, wo sie minder gewaltig auftritt, läßt ihre

Unruhe sie nicht bei einem einzelnen Bilde verweilen, weil ja kein einzelnes die Fülle der Begeisterung erschöpfend spiegeln kann. Schon der am meisten epische Odendichter, Pindar, flicht eine Reihe plastischer Gemmen zum Kranz; aber die geistige Vermittelung ist eine kühne, welche die ergänzende Phantasie herausfordert. Das aber ist das Wesen der Gedankenverbindung in der Ode: abgerissene, vom Fluthstrom des Geistes aneinandergeschwemmte Bilder, kurz angedeutete kühne Uebergänge, Auslassungen und Sprünge; aber die scheinbare Unordnung und Willkür beherrscht von einer tieferen Einheit des begeisterten Gedankens. Freilich dürfen seine Abschweifungen nicht gänzlich zerstreuender Art sein, wie z. B. im zehnten pythischen Gesang des Pindar die Schilderung des Landes der Hyperboreer. Er mahnt den Sieger, daß er nicht ein ganz unbedingtes Glück finden, nicht wie Perseus in das Land der glückseligen Hyperboreer den Weg finden werde. So ist der Uebergang zur Schilderung dieses Landes wohl vermittelt; aber die Episode drängt sich zu sehr in den Vordergrund, und Pindar selbst hält eine Rechtfertigung für nöthig, indem er die Weise seines Siegsgesanges mit der Biene vergleicht, die ihren Honig aus verschiedenen Blumen sammelt. Wenn Horaz die Meerfahrt seines Freundes Virgilius (I, 3.) besingt, so beginnt er mit einem herzlichen Wunsche, daß ihm die andere Hälfte seiner Seele erhalten bleibe, daß das Schiff den Freund sicher an Attika's Gestade aussetze! Der Liederdichter hätte diesen Wunsch mit inniger und sinniger Wärme ausgesprochen und die ganze Gluth der Freundschaft in seine Verse gehaucht! Der Odendichter aber springt alsbald zu andern kühnern Bildern ab! Er sieht das Schiff, das den Freund trägt, in seinem Kampfe mit den Fluthen — und dies einzelne Bild wird ihm zum Bilde der ganzen, kühnen und ringenden Menschheit, welche den Gefahren der Fluthen und Stürme, den Brandungen Adria's, den schwimmenden Ungeheuern der Tiefe trotzt und über die von den Göttern gesetzte Scheidung des Oceans auf frevelndem Floß hinausschifft! Er schaut im Geiste den ganzen Trotz der Menschen gegen die Götter; den Uebermuth des Prometheus, der ihnen das Feuer raubt, des Dädalus, der sich auf menschlichen Flügeln in den Aether wagt, des Herkules, der durch den Acheron dringt; und aus einem der Freundschaft geweihten Liede wird eine der gedankenvollsten und die einzig titanische Ode des Horaz, indem

ſich die Meerfahrt des Freundes zu einem großen Bilde der raſtlos ſtrebenden Menſchheit erweitert. In „der Frühlingsfeier" beſingt Klopſtock den Lenz, aber nicht, wie der Liederdichter, der einzelne anmuthige Bilder wie Blumen zum Kranze reiht. Der Odenſänger entrollt ein großes kosmiſches Gemälde — wir ſehn die Siebengeſtirne aus Strahlen zuſammenſtrömen, aber auch das grünlich goldene Frühlingswürmchen neben dem Dichter ſpielen. Dieſe Malerei, entgegengeſetzt einer harmoniſchen und ruhigen Schilderung, ſpringt vom Größten auf das Kleinſte; aber die erhabene Begeiſterung des Dichters ſchlägt die Brücke zwiſchen Himmel und Erde.

Wie die Kompoſition, wird auch der ſprachliche Ausdruck der Ode von großer Kühnheit und oft ſtürmiſcher Bewegtheit ſein. Die großartige Metapher und die Hyperbel treten hier an die Stelle der epiſch malenden Vergleichung. „Das Roß mit ſeinem Donner im Halſe ſchnaubet Entſetzen durch ſeine Nüſtern! Sein Huf ſtampfet die Erde auf; es erkühnet ſich in ſeiner Macht und eilt entgegen den Gerüſteten! Es ſpottet der Furcht, weichet nicht dem Schwerdt! Mag entgegen ihm raſſeln der Köcher, der Wurfſpieß ſchimmern und Speer — es verſchlingt die Erde in brauſender Wuth und harret der Drommete nicht!" So ſchildert einer der kühnſten Odenſänger, der Dichter des Buches Hiob, das Schlachtroß — wie ganz anders malt der Epiker Homer. „Der geſchmetterte Wald dampft" — ſingt Klopſtock vom Gewitter. Das iſt echter Lapidarſtyl der Ode! Stolberg feiert in ſeiner „Hymne auf die Erde" den Rheinſtrom:

Dich ſeh' ich als Knabe,
Wo mit umwölkter Hand die Natur an gängelndem Bande
Ueber Nebel und ſtürmenden Winden und zuckenden Blitzen
Deinen wankenden Tritt auf zackiger Felſenbahn leitet!

Nur Pindar zeigt in ſeinen Geſängen noch ein vorwiegend epiſch-plaſtiſches Element. Das Beiwort muß in der „Ode" von ſchlagender Kraft ſein — hier ſind neue und kühne Bildungen und Zuſammenſetzungen erlaubt, wenn auch ihr Uebermaaß der Ode ein gekünſteltes Ausſehen giebt. Schon die Beiwörter Pindar's ſind nicht ſtereotyp wie die Beiwörter Homer's; ſie ſind nicht blos malend, darſtellend, ſondern auch gedankenvoll. Pindar ſingt vom „bezähmenden Golde"

(δαμασιππους χρυσου), vom männerbeglückenden Reichthum (μεγανορος πλουτου), von erdeschleichender Rede (χαμαιπετεων λογων)! In diesen stolzklingenden, oft metaphorischen und kühn personificirenden Beiwörtern liegt vorzugsweise die schwungvolle Kraft des Thebanischen Sängers, dessen Vorbild die deutschen Odendichter nacheiferten, die Bildsamkeit der Muttersprache zu kühnen Neubildungen benutzend. Freilich stand bei ihnen nicht immer der gute Geschmack zu Pathen. Auch im Gebrauch der Inversionen dürfte größeres Maaß anzurathen sein, da allzu häufige syntaktische Verrückungen dem Ganzen ein unnöthigerweise verschnörkeltes Aussehn geben. Die stürmisch bewegte Begeisterung Klopstock's wird auch bisweilen gesucht, offenbart aber in einzelnen Oden alle Schönheiten, welche ihre Sprachbändigende Kraft hervorzubringen vermag. Welche hinundherflackernde Gluth der Sprache in seiner „Frühlingsfeier!" Mit einem hyperbolischen Optativ und einer Inversion beginnt das Gedicht:

Nicht in den Ocean der Welten alle
Will ich mich stürzen — schweben nicht u. s. f.

Dann drängen sich Wiederholungen einzelner Worte, Ausrufungen, ganzer Sätze aus der Fülle des Herzens heraus; Fragen wechseln mit erhabenen Lakonismen des Ausdruckes; wie Blitze des Herrn im geschilderten Gewittersturm eilen beflügelte Sätze:

Und die Gewitterwinde? Sie tragen den Donner!
Wie sie rauschen, wie sie die Wälder durchrauschen!
Und nun schweigen sie. Langsam wandelt
Die schwarze Wolke.
Seht ihr den neuen Zeichen des Raben, den fliegenden Strahl?
Hört ihr hoch in der Wolke den Donner des Herrn?
Er ruft: Jehova! Jehova! Jehova!
Und der geschmetterte Wald dampft!

Kleinere Sätze nimmt diese wogende Sprachfluth mit syntaktischer Licenz in sich auf:

Nun ist, wie dürstete sie, die Erd' erquickt!

Oden, die nicht solchen hohen Aufschwung haben, sondern mehr an der Grenze des Liedes stehn, können eine minder zerspaltene Architektonik und mehr harmonische Getragenheit auch in ihrem sprachlichen Bau zur Schau stellen.

Die Rhythmik der Ode bedient sich, im Einklang mit ihrer Kom-

poſition und ſprachlichen Einkleidung, der kühnſten metriſchen Maaße. Der Bau der Strophe, Gegenſtrophe und Schlußſtrophe, wie ihn Pindar gefugt, iſt aus jenen Marmorquadern der plaſtiſchen Sprache Griechenlands aufgebaut, deren Gewicht in unumſtößlicher Weiſe beſtimmt war. Die regelrechteren Strophen der meliſchen Lyrik, des Alkäus und Sappho, eignete Horaz dem lateiniſchen Idiom an, und Klopſtock, Voß, Platen machten ſie in Deutſchland heimiſch.

Die Ode iſt eine ſo prächtige, lyriſche Form, ſo geeignet für große Bilder und Gedanken, für einen Genius, der das Ewige aus dem fliehenden Strom der Zeit herauszuheben ſucht, daß man bedauern muß, ſie, trotz des lyriſchen Aufſchwunges der neueſten Zeit, faſt in Vergeſſenheit gerathen zu ſehn. Frägt man nach den Gründen ihrer täglich wachſenden Verſchollenheit: ſo tritt uns zunächſt die abſichtlich gelehrte und unvolksthümliche Haltung entgegen, welche von Klopſtock ab bis auf Platen und Minckwitz von den Odendichtern angenommen wird.

Odi profanum vulgus et arceo!

Und dieſe Unvolksthümlichkeit wird nicht durch die Stoffe der neuen Ode, ſondern durch ihre Behandlungsweiſe hervorgerufen. Eine kunſtvoll verwickelte Metrik hemmte ſowohl den Schwung der Dichter ſelbſt und zwang ſie zu Künſteleien, als ſie auch mit ihrem ſtudirten Wohllaut nicht auf die Empfänglichkeit des deutſchen Volkes rechnen durfte.

Ich habe in meinen „Neuen Gedichten" eine volksthümliche Wiedergeburt der Ode durch den Reim anzubahnen verſucht, nach welchem einmal der ſehnſüchtige und unüberwindliche Zug unſerer Lyrik geht. Daß dieſer Reim unſeren antiken Strophen nicht widerſpricht, hab' ich ſchon oben dargethan. Sie erhalten erſt durch ihn volle rhythmiſche Klarheit und anſprechenden Zauber. Allen Mitſtrebenden aber, denen die herrliche „Ode," welche für jeden großen Inhalt des Jahrhunderts eine willig tragende Form iſt, am Herzen liegt, ſchlag' ich folgende Formen zu ihrer Wiederbelebung vor:

1) Die gereimten Horaziſchen Strophen, die alcäiſchen, ſapphiſchen und asklepiadäiſchen und gereimte rhythmiſche Neubildungen auf ihrer Grundlage.

2) Gereimte, freie, wechſelnde Verſe in der Art, wie ſie reimlos von

Stolberg, Rosegarten, Goethe, Heine in seinen Nordseebildern, gereimt von mir in meiner „Hymne an den Tod" angewendet wurden.

3) Gereimte Pindarische Strophen, Gegenstrophen und Schlußstrophen von metrischer Strenge, aber Einfachheit, sodaß die Gegenstrophe ein bis in's Kleinste entsprechendes Gegenbild der Hauptstrophe, die Schlußstrophe ihre taktvolle Vereinigung ist*).

4) Gereimte jambische Strophen von abwechselnder Länge der Verszeilen, wie sie mit großem Geschick „Uz" besonders in seiner Theodicee und Ramler in einigen Oden gebildet. Z. B.

Mit sonnenrothem Angesichte
Flieg' ich zur Gottheit auf! Ein Strahl von ihrem Lichte
Glänzt auf mein Saitenspiel, das nie erhab'ner klang.
Durch welche Töne wälzt mein heiliger Gesang,
Wie eine Fluth von furchtbarn Klippen
Sich strömend fort, und braust von meinen Lippen. Uz.

oder:

Dein König, o Berlin, durch den du weiser
Als alle deine Schwestern bist,
Voll Künste deine Thore, Felsen deine Häuser,
Die Flur ein Garten ist. Ramler.

Die zweite und dritte Form eignet sich mehr für hymnenartige Gesänge; die erste und vierte für einfachere, dem Liede näherstehende Oden.

Je nachdem die Begeisterung des Dichters die höchsten unerreichbaren Mächte der Welt und des Lebens anfingt, oder das menschlich Nahe und Verwandte feiert, oder im Taumel des irdischen Lebens eine göttliche Beseligung findet, kann man die Ode in die Hymne, die eigentliche Ode und die Dithyrambe eintheilen.

1. Die Hymne.

Die Hymne ist in freiester und kühnster rhythmischer Form ein Hinansingen zur Gottheit, zu den ewigen Mächten, von denen der Mensch sich abhängig fühlt. So ist sie religiös im weitesten Sinne des Wortes, und

*) Solche pindarische „Oden" haben einzelne Engländer zu dichten versucht z. B. Gray: The progress of poesy, West: institution of the garter u. A.

ſelbſt die Verzweiflungspſalmen der Skepſis, wie Shelley in ſeiner „Queen Mab“ ſie anſtimmt, gehören in ihren Kreis, weil das Gemüth ſelbſt in gebrochenſter Sehnſucht nach dem Höchſten aufringt.

Die ſchönſten Hymnen enthält die Hebräiſche Poeſie. Jehova, der Höchſte, der Allmächtige, der zürnende Gott wird gefeiert in ſeiner erhabenen Majeſtät als Schöpfer der Welt. Alle großen Phänomene der Natur ſind ſeine Thaten! Er fliegt einher auf den Fittigen des Sturmes; er neigt die Himmel und fährt herab; ſeinem Mund entſtrömt verzehrende Gluth in der Wetter Schlag. Zugleich iſt er der Gott ſeines Volkes; alle dieſe religiöſen Hymnen ſind die höchſten patriotiſchen Weihegeſänge. Das Weſen dieſer hebräiſchen Poeſie hat Herder mit unvergleichlicher Feinfühligkeit für das charakteriſtiſch Schöne und mit meiſterhafter Reproduktion der großen Muſter ein für allemal auseinandergeſetzt. Der altteſtamentliche Prometheus „Hiob“ iſt der Urahn jener modernen Shelley'ſchen Skepſis; im Buche Hiob ſind die kühnſten, gedankenvollſten Hymnen der Hebräer enthalten, deren reiche und glänzende Bildlichkeit oft einen grandiöſen Schwung nimmt. Die Fackel eines majeſtätiſchen Geiſtes erleuchtet das All bis in ſeine tiefſten Abgründe und erliſcht zuletzt vor der größeren Glorie und Majeſtät des Jehova. Von den Propheten iſt Jeſaias der Erhabenſte; er ſchreibt den Lapidarſtyl der Hymne mit großen und ewigen Zügen. Gewitterhaft iſt ſein Zorn, zermalmend ſein Hohn, z. B. wenn er Jehova's Strafgericht über die Babylonier und Aſſyrer ſchildert (14. Kapitel).

Hinabgebeugt zu den Todten iſt dein Stolz,
Hinunter deiner Harfe Siegeston;
Der Moder deine Decke,
Dein Bett iſt unter dir der Wurm,
Wie biſt du gefallen vom Himmel, du Morgenſtern!
(Nach Herder.)

Dieſe Parallelismen des Jeſaias haben eine zerſchmetternde Kraft! Sanfter tönen die Pſalmen Davids, ſie ſind ſubjektiver, aus dem perſönlichen Geſchick herausgeboren, Gebete um Errettung, Troſtlieder im Leiden, Dankeshymnen, Preisgeſänge auf den Schöpfer der Natur und auf jenes Glück, das zu Antium keinen Tempel hatte, auf das Glück der Tugendhaften. Bei allen milden, weichen Klängen der Ergebung und manchen höchſt anmuthigen und lieblichen Schilderungen, an denen

die Psalmen reich sind, fehlt es ihnen doch keineswegs an energischem Hymnen-Schwung, wir erinnern an jene Stellen voll großartigster dichterischer Intuition und Schlagkraft, wie: „Er schauet die Erde an, so lebt sie; er rühret die Berge an, so rauchen sie."

Die griechischen Hymnen von Orpheus, Homer und Kallimachos, zu denen noch einzelne Chorgesänge des Aeschylos und Sophokles zu rechnen sind, wie z. B. im König Oedipus der Gesang an die Götter um Abwendung der über Theben verhängten Seuche, erreichen die hebräischen nicht in Bezug auf erhabenen Schwung und haben einen vorzugsweise epischen Charakter. So enthält die Homerische „Hymne" auf Dionysos eigentlich eine Ovidische Metamorphose, indem sie eine That und Verwandlung des Gottes in anmuthig anekdotischer Form erzählt. Die Siegeshymnen Pindar's, des thebanischen Sängers, welche den Preis der Sieger doch immer in den Preis der Götter verweben, lassen sich an Schwung und Kühnheit noch am ersten mit den biblischen Hymnen vergleichen. Doch sind sie ihnen in Bezug auf die Behandlungsweise entgegengesetzt. Die feurige Begeisterung der Propheten verzehrte gleichsam in sich alle irdische Bildlichkeit; ihre Phantasie schwelgte in den Parallelismen der Bilder, die alle den einen, großen, unaussingbaren Gedanken spiegelten. Die Komposition ihrer Hymnen und Psalmen war daher von durchsichtiger Einfachheit. Dagegen ist gerade die Komposition von Pindar labyrinthisch verschlungen, und das Geheimniß seiner Kühnheit besteht in den scheinbar immer abgerissenen Gedankenfäden, welche doch zuletzt ein kunstvolles Gewebe bilden. Die Hymnen Pindar's sind plastisch, eine Reliefdarstellung der Thaten der Helden und Götter wechselt darin mit Weisheitssprüchen, die mit energischen Zügen in den Marmor gegraben sind. Auch diese Hymnen liefern den Beweis dafür, daß die Lyrik der Griechen sich nie ganz von der Epik losgerungen hat. Man vergleiche im vierten pythischen Gesange die Schilderung des Argonautenzuges, im dritten die Geschichte des Asklepios, im neunten die der Nymphe Kyrena. Kein Gesang entbehrt eines epischen Schmuckes, keiner gnomischer Weisheitslehren, die allerdings in den stolzen Rhythmen und der typischen Fassung wie erhabene Offenbarungen eines Orakel spendenden Gottes ertönen.

Von den Römern kann nur Horaz im würdig-feierlichen „carmen

seculare" als Hymnendichter erscheinen, dagegen hat die neulateinische Poesie in ihren Hymnen z. B. auf die Jungfrau Maria, die mittelhochdeutsche Dichtkunst in den Hymnen Gottfried's von Straßburg einen innigen, von Andacht trunkenen Aufschwung genommen. Die Hymnendichter der letzten Jahrhunderte, der italienische Bernardo Tasso, der die Einheit des Kolorits durch mythologische Anspielungen unterbricht, die Franzosen Jean Baptiste Rousseau, Louis Racine, le Franc, die Engländer Cowley, Prior, Thomson (in der Schlußhymne seiner Jahreszeiten), Gray, Watts und selbst Wieland in seinen Jugendgedichten, von Kleist, Cramer, Herder (in dem Geist der Hebräischen Poesie) und Klopstock haben eigentlich nur Nachahmungen und Nachdichtungen der biblischen Hymnensänger geschrieben. Dagegen sind Hölderlin's „Hymne an den Aether," die Goethe'schen Hymnen „Prometheus," „Gesang Mahomets," und einzelne schwunghafte Gedichte, Mörike's „An die Nacht," „mein Fluß," in echt modernem Sinn ewigen Mächten der Natur und des Geistes gewidmet. Auch in Shelley's „Queen Mab," in Byron's „Manfred" und „Himmel und Erde" sind titanische Hymnen des ringenden Menschengeistes zerstreut. Ich selbst habe in meiner „Hymne an den Tod" in den „Neuen Gedichten" schwunghaft wechselnde, gereimte Rhythmen für diese erhabene Dichtform gewählt.

2. Die eigentliche Ode.

Die Ode feiert in kunstvolleren Rhythmen und erregterem Gang, als das Lied, hervorragende Helden, Staatsmänner, Dichter oder allgemeingültige Empfindungen des menschlichen Herzens. Das Gefühl der Liebe, der Freundschaft, Sehnsucht, Wehmuth, läßt sich in die „Form der Ode" bringen, wenn ihm der Dichter einen tieferen, ewigen Gehalt zu verleihn vermag oder die Gluth der Leidenschaft eine den Rahmen des Liedes sprengende Gewalt erreicht. Darum darf man jene Oden der lesbischen Sängerin, in denen die Allgewalt der Liebe bis zu todesartigen Schauern geschildert wird, wohl nicht zu den Liedern rechnen. Der Kreis, den die Horazische Ode umschrieben, bestimmt noch heute die Grenzen ihres Gebietes. Man hat zwischen heroischen, didaktischen oder philosophischen Oden u. s. f. unterschieden, aber diese Unterscheidung ist weder nothwendig noch erschöpfend.

Liebe hat, außer der leidenschaftlichen Sappho, schon Horaz in seinen „Oden" verherrlicht, die komfortable, sinnliche Liebe bei'm Mischkrug, selbst häßliche und widerwärtige Entartungen der Sinnlichkeit. Innige Herzensliebe durchdringt einzelne Oden Klopstock's, der auch, nach dem Vorbilde des Venusiners, seinen Freunden schöne lyrische Denkmäler setzte. Der günstigste Stoff für die Ode ist das geschichtliche Leben der Menschheit, am günstigsten, wenn es in frischer Gegenwart ergriffen wird. Schon Alkäos besingt das auf den hochgehenden Wogen der Revolution hin und her geschaukelte Staatsschiff, und in den meisten Oden des Horaz, besonders in denen an den großen Augustus, spiegelt sich die ganze Glorie der weltbeherrschenden Roma. Es ist ein ethnographischer Kosmos, den der Dichter in seinen alcäischen und sapphischen Strophen ausmalt. Von dem nahen Sabinergebirge und dem schneeschimmernden Soracte wendet der Dichter den Blick auf den Kaukasus, auf die Syrtenstrudel, singt von Persern und Brittannern, Iberern und Medern, vom schweifenden Scythen und von Sabäa's niederzwungenen Königen! Ebenso wendet er rückwärts den Blick in die Geschichte seines Volkes, zu Romulus und Numa, Kurius und Kamillus — bei aller Nachahmung der griechischen Vorbilder läßt er den stolzen Römergeist in ihren Formen walten. Als die Deutschen in Friedrich dem Großen wieder einen volksthümlichen Helden hatten, folgten Ramler und Klopstock dem Vorgang des Horaz und feierten seinen Ruhm. Auch die wechselnden Ereignisse der französischen Revolution von ihrem verheißungsvollen Anfang bis zu den späteren Gräueln begleitete Klopstock mit einem Odenschwung, der feurig seine Sympathieen und Antipathieen aussprach. Platen verherrlicht ebenfalls große Fürsten und Zeitgenossen in seinen „Oden," in denen die antirussische Gesinnung oft einen haßglühenden Ausdruck findet. Auch Hölderlin weiht den Deutschen zwei bedeutsame Strophen. Byron's Ode auf „Napoleon" athmet den echten brittischen Freiheitsstolz, während in Victor Hugo's „Oden" die Begeisterung für die Bourbon's mit stolzen imperialistischen Reminiscenzen wechselt. Die Ode als glänzender Spiegel der Zeitgeschichte und der nächsten Vergangenheit, als eine Dichtung, in welcher große geschichtliche und Welt-Perspektiven entrollt und bedeutende Zeitgenossen gefeiert werden, empfiehlt sich den Dichtern der Gegenwart,

welche den ewigen Gehalt unserer Zeit für alle Zeiten auszusprechen bestrebt sind.

Auch für einen den Tiefen der Natur und den Räthseln des menschlichen Lebens zugewendeten Gedankenflug ist die Ode eine treffliche Form, nur muß sie nicht einer behaglich sinnenden Reflexion oder gar einem lehrhaften Tone verfallen, nicht abstrakte Begriffe oder allegorische Gestalten anfingen. Dies haben einige ältere englische und französische Odendichter nicht vermieden. Wenn Thomas die Zeit, Shenstone die Gesundheit, Akenside den Argwohn, Miß Carter die Weisheit, Collins die Leidenschaften, Thomas Warton den Selbstmord andichtet: so befinden wir uns unmittelbar im Gebiete einer nüchternen Reflexion, welche sich in aller Breite ausgießt, während die Ode nur im Schwung die leuchtenden Gipfel des Gedankens berühren darf. Hierin ist Klopstock nachahmenswerthes Vorbild, während Hölty sanftere Ergüsse edler Naturbegeisterung in anmuthige Rhythmen aushaucht. Gerade für die eigentliche „Ode" eignen sich die antiken Strophen, besonders in der gereimten Form, während die Hymne und Dithyrambe in ihrem freieren, stürmischen Takt die Weise Pindarischer Strophen oder der kühnsten rhythmischen Wechsel verlangen.

3. Die Dithyrambe.

Diese aus der Hymne hervorgegangene, aber ihr entgegengesetzte Dichtung, welche die ganze Fülle, den ganzen Taumel irdischer Beseligung athmet, darf man nicht für veraltet erklären, wenn auch schon Herder in der zweiten Sammlung seiner Fragmente behauptet, daß sie für unser Zeitalter nicht mehr passe, sondern für eine wenig gebildete sinnliche Zeit, in welcher sie auch ihren Ursprung genommen. Wenn Herder dabei an jene sclavischen Nachahmungen der Alten denkt, wie sie Willamov seiner Zeit versucht oder die Italiener Redi, Baruffaldi, Chiabrera, Magalotti u. A., welche mit antiker Bacchusmaske einen durcheinander wogenden Verskarneval dichteten, so ist ihm nur Recht zu geben; denn der indische Bacchuszug, das monotone Evoëgeschrei, das Schwenken eines gedankenlosen Thyrsus, Mänaden- und Satyrchöre mit einem gelehrten Tumult in Noten erläuterter Instrumente paßt durchaus nicht mehr in unsere Zeit. Anders bei Pindar und Bacchylides, seinem

Zeitgenossen, anders bei Horaz, der dem weinlaubbekränzten Gott in seine süßen Gefahren folgt! Diese Dichter sangen aus dem Glauben und den Sitten ihres Volkes, aus seinem unmittelbaren Leben heraus! Doch gerade die Dithyrambe ist solch' einer Wiedergeburt aus dem Geiste unserer Zeit fähig. Der aufjauchzende Vollgenuß irdischer Wonne ist ein unsterbliches Erbtheil der Menschen und übt eine befreiende Kraft auf alle stumpfen, sorgengedrückten Gemüther. Es ist freilich ein großer Schritt von der gedankenlosen Bestialität in Auerbach's Keller zu Heinse's schönheittrunkenen römischen Orgien. Die Trunkenheit eines großen Gemüthes ist niemals gedankenleer; der von Bacchus gewaltsam fortgerissene Horaz sinnt ein unsterbliches Lied auf Cäsar's Ruhm, das nichts Gemeines, Sterbliches, das bisher nie Gesungenes enthalte! Stumpfe Gemüther, deren Sinnlichkeit sich brutal vordrängt, sind überhaupt von der Schwelle der Dichtkunst zurückzuweisen. Sind nicht Goethe's „Wanderer's Sturmlied" und „Harzreise im Winter" Dithyramben? Hat Heine nicht in seinem Bremer Rathskeller eine humoristische Dithyrambe gedichtet? Ich selbst habe in meiner „Dithyrambe" eine gedankenvolle Trunkenheit in freiwogenden Rhythmen durch den wachsenden Rausch begleitet. Wir meinen, das dithyrambische Thema lasse für unsere Zeit die größten Variationen zu, und wenn schon Schiller in seiner antikisirenden Dithyrambe singt:

> Nimmer, das glaubt mir,
> Erscheinen die Götter,
> Nimmer allein.
> Kaum daß ich Bacchus, den lustigen, habe,
> Kommt auch schon Amor, der lächelnde Knabe,
> Phöbus der Herrliche findet sich ein;

so brauchen wir blos diesen Götterkreis in den Kreis der modernen Lebensmächte zu verwandeln, um den reichen Inhalt zu erkennen, dessen die Dithyrambe fähig ist. Von der übermüthigen Stimmung jener Ungebundenheit, welche ihre Sache auf Nichts gestellt hat, durch alle heiß lodernde Begeisterung des Weines und der Liebe hindurch bis zu jenem geistvollen Taumel, in dessen Gährung höhere Blitze der Offenbarung herniederleuchten — welch' eine Skala von Stimmungen, Empfindungen, Gedanken für ein reiches Dichtergemüth, das sich ja schon [illegible]

in einer gehobenen Stimmung befindet! Selbst ein unruhiger Krankheitsstoff der Zeit und des Herzens kann vorübergehend in einer ausgärmenden Dithyrambe mit ausgähren! Wir machen auf alle diese höheren lyrischen Gattungen die Talente der Gegenwart um so mehr aufmerksam, als die liederartige, an das Klavier gebannte Lyrik so sehr in erdrückender Massenhaftigkeit vorherrscht, daß unter dem Banne ihrer weitverbreiteten Trivialität die originelleren Formen der Lyrik, die ein genialeres Gepräge zulassen, fast in Vergessenheit zu gerathen drohn.

Die Lyrik der Reflexion: die Elegie.

Der lyrische Dichter kann nicht blos der Empfindung im Lied einen konzentrirten und musikalischen Ausdruck geben, nicht blos mit schwunghafter Begeisterung große Gedanken und kühne Bilder im Flug der Ode erhaschen — er kann auch sein Denken und Empfinden in einer Kette zusammenhängender Bilder ausspinnen. Während das Lied und die Ode eine schlagende Kürze des Ausdrucks verlangen, jenes, um die unmittelbare Empfindung zu treffen, diese, um der Energie des schwunghaft aufgeregten Geistes gerecht zu werden: darf sich die Elegie in freien, ungehemmten Ergüssen ergehn, mit mehr Ruhe die verschwebenden Bilder ausmalen, alle angeschlagenen Saiten voller ausklingen lassen; ja dieser Wellenschlag der hinausbergebenden Empfindung gehört zu ihrem eigensten Wesen. Indem hier der Ausbreitung des dichterischen Geistes mehr Raum gegeben, indem ihm sowohl das schildernde Verweilen, als das sinnige Vertiefen gestattet wird, eignet sich diese Gattung vorzugsweise für eine Epoche der Gedankenbildung, die mancherlei Vermittelungen durchzuführen hat, und der größte Theil der modernen Lyrik gehört in ihren Kreis. Zunächst aber müssen wir historisch rechtfertigen, daß wir den Ausdruck: Elegie, dem gewöhnlich eine engere Bedeutung gegeben wird, zur Bezeichnung dieser umfangreichen lyrischen Gattung, ja der ganzen Gedankenpoesie der Gegenwart anwenden.

Das griechische Wort: Elegos (ἔλεγος) bedeutet allerdings zunächst

ein Klagelied und ſtammt wahrſcheinlich aus Kleinaſien, wo die Karer und Lyder gerade in Todtenklagen und überhaupt in melancholiſcher Sangesweiſe ausgezeichnet waren*). Dieſe Klagelieder Kleinaſiens wurden vom Flötenſpiel begleitet, und auch in Griechenland war die Flöte, und nicht die Kithar oder Lyra, die muſikaliſche Genoſſin der Elegie und begleitete ſowohl die kriegeriſchen Geſänge des Tyrtäos, wie die dichteriſchen Vorträge, welche die zweite Hälfte der Gaſtmähler, der Symposien, belebten. Hier war die eigentliche Stätte der griechiſchen Elegie, welche die engen Grenzen des Klageliedes bereits überſchritten und ſich zu einer vielumfaſſenden Gattung ausgebreitet hatte. Die Griechen beſtimmten die Gattungen der Dichtung nach der metriſchen Form, welche mit dem Inhalte zu einem plaſtiſchen Guſſe verſchmolz. So bedeutete das Wort Elegeion bei ihnen eine metriſche Geſtaltung, die Verbindung des Hexameters und des Pentameters, und Elegie war ihnen ein in dieſer metriſchen Form abgefaßtes Gedicht. Der Charakter des Diſtichons, in welchem der epiſche Hexameter, der beflügelt in's Weite ſtrebt, im Pentameter zur Rückkehr, zur Einkehr in ſich ſelbſt eingeladen wird, gab allen dieſen Gedichten einen reflektirenden Zug, und man darf mit Recht behaupten, daß die ganze Reflexionspoeſie der Hellenen der elegiſchen Gattung angehört! Wie mannichfach war der Inhalt der griechiſchen Elegie! Kriegeriſch und politiſch bei Kallinos und Tyrtäos, zwiſchen Politik und Liebe ſchwankend bei Mimnermos, zwiſchen Politik und Philoſophie bei Solon [illegible]heognis, behielt ſie in einzelnen Dichtungen des Archilochos [illegible] Simonides ihren urſprünglichen ſkolienartigen Charakter in der [illegible]er um die Todten bei, während ſie in andern ſich im Kreiſe des Weins und der Hetären erging und ein heiteres Behagen zu erwecken ſuchte, ja hinundwieder, wie in den Verſen des joniſchen Sängers Aſios, ſelbſt einen humoriſtiſchen, die epiſche Würde parodirenden Charakter annahm. Die Fülle der von den griechiſchen Elegikern angeſchlagenen Töne iſt ſo mannichfach, daß man faſt das einheitliche Band zu vermiſſen glaubt, wenn es nicht eben in jener durch das Versmaß beſtimmten reflektirenden Dichtweiſe

*) Ottfried Müller, Geſchichte der griechiſchen Literatur, zweite Ausgabe. Bd. I. p. 187 u. folgde.

gegeben wäre. In Rom, wo der Nationalcharakter diese Richtung des Gemüthes begünstigte, hat die Elegie von allen Dichtarten die größte Vollkommenheit erreicht. Auch hier zog sie eine Fülle von Empfindungen und Gegenständen in ihren Kreis, obwohl das erotische Element vorwiegt. Auch trat hier ihr Grundcharakter, das Hin- und Herwogen der Gefühle, die an einer Reihe von Bildern hinundhergehende Reflexion, noch entschiedener und kunstmäßiger als bei den Griechen hervor.

Der Blick auf die antike Elegie zeigt hinlänglich, mit welchem Unrecht sich diejenigen auf die Alten berufen, welche den Begriff der Elegie in der gewohnten engen Weise beschränken.

Doch nachdem wir die Einseitigkeit dieser Begriffsbestimmungen nachgewiesen, wird uns der tiefere Zusammenhang zwischen der elegischen Dichtung in unserer weiten Auffassung und der Urbedeutung des Wortes nicht entgehn. Die Stimmung des reflectirenden Dichters, ja das Wesen der dichterischen Reflexion selbst wird stets einen elegischen Zug behalten, der als ein weiches Element der Stimmung solchen Dichtungen zu Grunde liegt. Die Reflexion dringt nicht in die Tiefe der Dinge ein; sie geht nur zwischen ihren Beziehungen hinundher. So bleibt ihr, bei allem Wechsel der Anschauung und Empfindung, eine Unbefriedigung zurück, die sich selbst in der Freude als stille Wehmuth niederschlägt, den kriegerischen Affecten das düstere Vorgefühl des Todes beimischt, einem für den Aufschwung des Staates und der Nation begeisterten Gemüth bei aller vorwärts drängenden Begeisterung doch die Klage über die verkommene Gegenwart einhaucht und über den wechselnden Situationen der Liebe gerade durch das Bewußtsein dieses Wechsels einen wehmüthigen Schleier legt. Die Vergänglichkeit alles Irdischen ist der durchklingende Grundton aller Reflexionen. Es genügt, wenn dieser Ton nur hier und dort aus der Elegie herauströnt, ja wenn er nur wie ein leisezitternder Hauch darüber schwebt, nur von dem feineren Gefühl empfunden wird. Er kann auch gleichsam nur ein entweichender Ton, eine harmonisch wieder aufgelöste Dissonanz sein; der Dichter kann von ihm ausgehn, ohne zu ihm zurückzukehren. In der That finden wir bei den großen Reflexionstypen aller Zeiten diesen elegischen Zug, diese Grundstimmung, aus welcher die ganze Dichtgattung hervorgegangen. Wie tönt die Trauer um den Verfall des Vaterlandes schon aus den Elegien des

Theognis! Welch' wehmüthiger Rückblick auf die Tapferkeit der alten Smyrnäer, welche reizende, aber gerade durch die Ahnungen der Vergänglichkeit anmuthig gefärbte Feier der Jugend und Schönheit findet sich in den Elegieen des Mimnermos! Tibull geht in einer seiner kunstvollsten Dichtungen von den Schrecken des Krieges aus und mischt so in die Schlußfeier des Friedens einen elegischen Hauch*).

> Wer zuerst zu Tage gebracht die schrecklichen Schwerter,
> Wild im Busen fürwahr schlug ihm ein eisernes Herz,
> Da begann den Menschen der Mord und die Schlachten begannen,
> Und ein kürzerer Weg wurde geöffnet dem Tod.

Wie mischt sich im Liebesroman seiner Delia mit aller Freude über verbotenen Genuß die leise Klage darüber, daß der volle gesicherte Besitz der Geliebten ihm fehlt. Wie wandelt sich selbst bei dem kühneren Properz die glückliche Liebe in eine unglückliche um! Wir erinnern nicht an Petrarca's Sonette, an viele Kanzonen der Troubadours — die ganze reiche Gedankenpoesie der Neuzeit verleugnet jenen Grundzug der Stimmung nicht. Die römischen Elegieen Goethe's sind dem Tibull und Properz nachgedichtet und erhalten dadurch ihren Reiz, daß die Liebe des Dichters, selbst vergänglich und flüchtig, unter den Trümmern einer großen Vergangenheit dahingaukelt. In den „Göttern Griechenlands" von Schiller, den „Idealen" und ähnlichen Gedichten unseres größten Reflexionspoeten läßt die Sehnsucht nach einer versunkenen Phantasiewelt oder nach der innigen Vermählung des Gedankens und der Wirklichkeit den Schmerz der nüchternen Gegenwart um so tiefer empfinden. Im „Schutt" von Anastasius Grün rankt sich die Wehmuth des Dichters noch um die alten Thürme und Klöster; das europäische Mittelalter singt sein Schwanenlied; aber in seine Ruinen weht der frische Hauch über den Ocean herüber aus der neuen Welt! Nikolaus Lenau klagt um das verlorene Paradies des Glaubens oder um verlorenes Liebesglück; Alfred Meißner in seinen „Trümmern" um das Weh der Armen, der Enterbten, der ganzen Menschheit! So ist der Grundzug der Reflexionspoeten allerdings durch die Vergänglichkeit des Irdischen bestimmt. Die Stimmung des elegischen Dichters ist ein den Erschei-

*) Lib. I. 3. nach Gruppe.

nungen hingegebener Sinn, der gleichsam mit ihnen ebbt und fluthet, von Empfindung zu Empfindung, von Bild zu Bild hinläuft, aber bei seiner Rückkehr aus der Fülle der Welt und ihres wechselnden Spiels in das eigene Gemüth kaum eine andere Ausbeute mitbringt, als die Einsicht in die rasche Flucht der Erscheinungen, die wie ein melancholischer Duft dann über allen Bildern zittert, die er entrollt. Der Inhalt der Elegie kann so mannichfaltig sein, wie die Erscheinungswelt, wenn er sich auf jene Grundfärbung der Seele auftragen läßt. Wir erwähnten bereits die kriegerischen und sympotischen Elegieen der Griechen, die erotischen der Römer. Die Sirventes der Provençalen, viele Elegieen Paul Flemming's haben einen politischen Zug. Liebe und Freundschaft, Staat und Krieg, das religiöse Gefühl (Lamartine, Renan), die Weltgeschichte (Schlegel, Schefer), der ringende Gedanke (Schiller, Venus), die gesellschaftlichen Zustände und die Menschheit (Grün, Meißner, Sallet, Beck) geben eine weitreichende Skala der Stoffe für den elegisch reflektirenden Grundton. Die Todtenklage im engern Sinn ist natürlich nicht ausgeschlossen — nur darf sie in der Form nicht so kurzathmig sein, wie meistens bei Salis und Hölty, — denn dadurch geht sie in die Gattung des „Liedes" über — sondern muß mit sinniger Reflexion, wie in den „Kanzonen" von Zedlitz, ihre Todtenkränze auf die Gräber legen.

In der Komposition unterscheidet sich die Elegie wesentlich von der engen und innigen Einheit des Liedes und von den skizzenhaften Sprüngen der Ode. Sie führt uns eine zusammenhängende Kette von Bildern und Empfindungen vor, gestattet dem Dichter eine freie Umschau über Welt und Leben, selbst die Schaustellung einer vielfach vermittelten Bildung; sie führt mit Behagen eine Fülle von Variationen über das ursprüngliche Thema aus. Doch dürfen die Uebergänge von einer zur andern nicht so schroff und gewagt sein, wie die Sprünge der Ode, sondern leicht, fließend und natürlich. Je mehr sich mit dieser Natürlichkeit ein kunstvoller Zusammenhang vereinigt, je überraschender bei aller Klarheit die Rückkehr von scheinbaren Abweichungen zum Grundton, ihr Hinüberführen in denselben ist, je glücklicher die Elegie Anfang und Schluß harmonisch zu verweben weiß: desto kunstvoller wird die Gliederung ihres ganzen Organismus, desto gefälliger der Eindruck sein, den sie hervorbringt. Auch der Elegiker geht von einer bestimmten Situa-

tion aus, mag dies nun eine Lage des Gemüthes oder ein Verhältniß der äußern Welt sein, wie in den Delia-Elegieen des Tibull sein Kriegszug, seine Erkrankung, die Studienreise des Properz nach Athen, Schiller's „Spaziergang,“ Meißner's Wanderung in's Gebirg nach einer „Zeit der Schmerzen;“ aber es handelt sich in der Elegie nicht, wie im Liede, darum, diese eine Situation in einem einzigen Akkord der Stimmung aufgehn zu lassen, sondern sie ist nur der Ausgangspunkt für eine Reihe anderer, welche sich ungezwungen an sie anschließen. Deshalb läßt sich auch für die äußerliche Ausdehnung der Elegie keine Grenze ziehn; die römischen Mustereleg ieen des Tibull, Properz und Ovid bilden sogar meistens einen größeren Cyklus, in dessen umfassende Gliederung sich die einzelnen Elegieen kunstmäßig einreihn. Aehnliche umfangreiche Elegieen der Neuzeit sind z. B. die Todtenkränze von Zedlitz und der Schutt von Anastasius Grün.

Zur Erläuterung der elegischen Komposition wählen wir zwei Muster aus der alten und neuen Zeit. Die dritte Elegie des ersten Buches von Tibull:

> Ohne mich, Messala, durchschifft ihr ägäische Meerfluth,
> Bliebet ihr meiner doch du und die Deinen gedenk!

wird von Otto Gruppe, der sich um die sinnvolle Anordnung und kritische Sichtung der römischen Elegiker große Verdienste erworben, in folgender Weise erläutert*): „Hier ist kein einfacher Fortgang, sondern in reichem Wechsel geht der Gedanke von Scene zu Scene. Eine wirkliche Situation liegt zu Grunde: der Dichter erkrankte unterwegs, als er Messala nach Aegypten begleiten wollte, und mußte auf der Insel Korcyra zurückbleiben. Dies setzen die ersten Verse sogleich in's Licht, wo er bedauert, dem Messala nicht folgen zu können, und den Tod noch um Schonung bittet. Der sehr naheliegende Gedanke, daß ihm hier die Mutter, die Schwester und Delia zur Bestattung fehle, führt sogleich auf das elegische Gebiet, und die Bilder des Abschiedes von Rom und der gesuchten Zögerung treten mit großer Lebendigkeit entgegen. Ein fernères Tableau giebt der mit leichten Zügen hingestellte Isisdienst der Delia und die Schilderung, wie die Geliebte der Göttin die Herstellung des

*) Die römische Elegie Bd. I. p. 11.

Dichters danken soll: überall blickt hier die innigste Liebe wie ein reiner Goldgrund durch die brillanten Farben des Gemäldes durch. Der einfache Wunsch der Heimkehr giebt den schnellen Uebergang zur Ausbreitung jener idyllischen Gemälde, welche Tibull fast in keiner seiner Elegieen fehlen läßt: das Gedicht gewinnt hier einen Ruhepunkt. Sogleich aber wird es wieder durchschnitten, und von Vers zu Vers ändert sich überraschend Sinn und Stimmung. Der Dichter kehrt durch sonnenreiche Wendungen auf seinen Tod zurück und setzt seinem Grabe eine Inschrift. Er hofft auf ein gutes Schicksal in der Unterwelt: hier nimmt das Gedicht wieder einen sanften, verweilenden Charakter an. Aber es erwartet uns ein neuer wirksamer Gegensatz, die Schilderung von dem Sitze der Verdammten, welcher eine schöne Ausführung gegeben ist. Und doch ist dies nur eine Folie zu dem, was folgt, es dient die irdischen Scenen durch den Kontrast zu heben. Der Dichter verwünscht Alle, welche seiner Liebe entgegen sind, an den Ort der Strafen und ist so zugleich mit schnellem Gedankenfluge wieder bei seiner Delia. Nun wird ihre Keuschheit in dem ausgesuchtesten Bilde gemalt, wie die Alte, die Hüterin ihrer Tugend, neben ihr sitzt und ihr Märchen beim Schimmer des Lämpchens erzählt. Die spinnende Magd vollendet das Bild bürgerlicher und idyllischer Häuslichkeit; sie schläft über der Erzählung der Märchen ein. Aber so schön dies ist, so ist es doch auch nur die Vorbereitung für das Schwere, das folgt. Unangemeldet von jener Magd, zur Ueberraschung seiner Delia und nicht minder des Lesers stellt der Dichter sich jetzt vor, wie er plötzlich eintritt, wie Delia, die sich's häuslich bequem gemacht unter ihren Frauen, mit gelöstem Haare und nackstem Fuße ihm in die Arme läuft. Der Wunsch, daß dies wahr werde, macht den einfachen Schluß aus. Das Gedicht kehrt hiermit vortrefflich zum Anfange zurück, wo die Trennung von dem Geliebten so rührend geschildert werden." Von der neueren Kritik verdient vorzugsweise der „Schutt" von Ausfeld Gruß wegen seiner großartigen Kompositions Beachtung. Das Gedicht tritt freilich aus dem subjektiven Rahmen heraus; es schließt sich nicht an ein inneres oder äußeres Erlebniß des Dichters an. Die Bilder, die es uns vorführt, sind scheinbar losgelöst von der persönlichen Stimmung des Poeten und mit dem Geschick anderer erfundener Persönlichkeiten verwebt. Doch das Auge des Dichters schaut

aus ihnen heraus; es ist nur eine rasche und flüchtige Metamorphose, welche die Lebhaftigkeit der Betrachtung und Schilderung erhöht. Im „Schutt" von Grün ist es der Dichter selbst, der aus dem venetianischen Kerker den Blick auf das freie Meer wendet, sich in die Geheimnisse des Klosters vertieft und von Pompeji's und Herkulanums Trümmern nach dem freien Nordamerika hinüberschaut und mit visionairer Begeisterung die Weltgeschichte in ihren großen Krisen und ihrer versöhnungsreichen Zukunft erfaßt. In der ersten Elegie: „der Thurm am Strande" sehen wir einen gefangenen venetianischen Freiheitsdichter. Die elegische Poesie des Kerkerlebens mit seiner Sehnsucht in's Freie, die durch die arme Umgebung zu phantasievoller Ausmalung des Kleinsten angeregte Phantasie bietet, ähnlich wie in Saintine's „Picciola" und Byron's „prisoner of Chillon," eine Fülle anziehender Bilder und Empfindungen. Zuletzt wird der Gefangene freigelassen, aber als er im Spiegel einer Quelle sein ergrautes Haupt, sein von der langen Knechtschaft durchfurchtes Antlitz sieht, da kehrt er freiwillig in seine Haft zurück. Die zweite Elegie: „eine Fensterscheibe" führt uns in das Klosterleben, in den Beichtstuhl des Priesters, läßt manche Gestalten, denen die Askese einen eigenthümlichen Stempel aufgedrückt, an uns vorüberwandeln und zuletzt zur mitternächtigen Stunde die Mönche aus ihren Särgen steigen und den Erbauer des Klosters selbst einen Klagehymnus über die Gegenwart anstimmen, welche die Zier der stolzen Säulen gebrochen hat. Die dritte Elegie: „Cincinnatus" führt uns an Bord eines Schiffes, welches nahe bei Pompeji im Golf von Neapel ankert, und verlegt die Betrachtungen des Dichters in die Seele eines freien Nordamerikaners, der sich am Bord dieses Schiffes befindet. Die Situation ist außerordentlich glücklich gewählt, um der Phantasie einen ungezwungenen Flug aus der alten in die neue Welt zu gestatten. Das trümmerreiche Italien mit seinen verschütteten Städten, mit seinem in Genuß und Müßiggang versunkenen Volke, wo die Weltgeschichte ihre Rolle ausgespielt zu haben scheint, wird auf's Wirksamste kontrastirt mit dem jugendlich aufstrebenden Lande der Freiheit, der ursprünglichen Natur, des frischen Pflanzenlebens, wohin der Dichter alle diejenigen einladet, denen das Vaterland durch Pfaffenwuth, durch Ketten jeder Art verleidet ist. Die vierte Elegie: „Fünf Oestern" zeigt uns große weltgeschichtliche Frescken im Kaulbach-

ſchen Styl, anknüpfend an die Sage, daß Chriſtus jährlich zu Oſtern vom Oelberge herab auf die Stätte ſeines Wirkens ſchaue. Am erſten Oſtern erblickt er das von Titus zerſtörte, am zweiten das von den Kreuzfahrern eroberte Jeruſalem; am dritten iſt es in der Gewalt der Beduinen, nur beſucht von dem einſamen olivenfarbenen Wanderer, dem Juden; am vierten wird es von ſtreitſüchtigen Mönchen bewacht unter der Herrſchaft der Janitſcharen. Einer von ihnen, höheren Sinns, hängt andächtig an Zions Zinnen, voll Sehnſucht, daß das Kreuz wieder auf ihnen erglänze, und grüßt als nahenden Befreier den großen Feldherrn Napoleon, der Gottfried's Söhne an dieſe Küſte geführt. Doch ſeine Hoffnung wird nicht erfüllt. Das fünfte Oſtern erſcheint in ahnungsvoller Beleuchtung; eine Viſion enthüllt uns die Zukunft. Alles iſt Glanz, Fülle, Wonne; Saaten wogen auf altem Schutt; Roſen blühen über Golgatha. Ein glückliches Volk wohnt hier, ernſt und heiter, wie die Geſtirne, ſchön wie Roſen, ſtark wie Cedern; Krieg, Knechtſchaft, Lug iſt vergeſſen. Schwert und Kreuz werden aufgefunden, doch von Niemandem mehr erkannt.

Dieſer ganze kunſtvolle Cyklus von Elegieen ſpiegelt, trotz der Verſchiedenheit der Situationen und des Reichthums der wechſelnden Scenen, einen Grundgedanken, der ſich in jeder Elegie in anderem Farbenſpiele bricht. Dieſer Gedanke iſt nicht philoſophiſch klar und läßt ſich in keine beſtimmte Formel faſſen; er gehört jenem träumeriſchen Gebiete der Reflexion an, welche, aus der Stimmung des Dichters herausgeboren, über eine Fülle von Bildern den eigenthümlichen Hauch dieſer Stimmung ausgießt. Die Grundſtimmung des Dichters aber iſt die Wehmuth über die Trümmer der Weltgeſchichte, über das verfallende Europa, und die Sehnſucht aus dieſen alternden Zuſtänden, aus dieſem „Schutt" heraus in eine freie und jugendfriſche Welt, deren harmoniſche Verſöhnung, deren volle, der ganzen Welt aufgehende Glorie in den Schlußakkorden des fünften Oſtern gefeiert wird. Alle Geſtalten der Geſchichte hat der Dichter gleichſam in ein elegiſches Pantheon verſammelt, das verſchüttete Alterthum, das verſinkende Mittelalter, Kerker und Klöſter, den Mönch und den Juden läßt er in ſeiner magiſchen Laterne vorübergleiten, und gerade die raſche Flucht der Erſcheinung, die beſonders in den fünf Oſtern einen ſkizzenhaften Eindruck macht, dient dazu, die Vergänglichkeit des Irdiſchen um ſo lebhafter dem Gemüthe vorzuführen.

So schweift die Reflexion von Bild zu Bild, ja sie weicht scheinbar in in kühnen Fugen aus, aber wir werden immer zum Grundton zurückgeleitet. So können wir, trotz der weiten Ausdehnung des modernen Elegieencyklus, trotz der großen Verschiedenheit des Stoffes und der Weltanschauung, deren Bereicherung und Erweiterung zu verkennen nur einer einseitigen Bildung vorbehalten bleibt, in der Rhythmik der Komposition, ihrem farbenreichen Scenenwechsel, ihrem hinundherwogenden Gange die Aehnlichkeit zwischen der antiken und modernen Elegie nicht vermissen.

Die Mischung, die schon im antiken Distichon, in der Vereinigung des Hexameters und Pentameters angedeutet ist, die Mischung von Beschreibung und Betrachtung bildet das eigentliche Wesen der Elegie, das sich in ihrer Totalität ebenso ausprägt, wie in jedem einzelnen Bilde. Soll diese Mischung einen gesunden und erfrischenden Eindruck machen: so darf keines ihrer Elemente überwiegen. Im Allgemeinen freilich scheint das erstere mehr dem Alterthum, das zweite mehr der Neuzeit eigen zu sein; aber schon die gnomischen Elegieen der Griechen zeigen, daß auch hier die Betrachtung bis zur Sprengung der abgeschlossenen Kunstgattung und zum Uebergang in das Lehrhafte überwog. Ein Ueberrest der Beschreibung dagegen würde ebenfalls aus der elegischen Gattung herausfallen. Beide müssen überdies sich nicht von der höheren Einheit emancipiren wollen: von der lyrischen Grundstimmung des Dichters. Ein sehr harmonisches Verhältniß zwischen beiden zeigt uns z. B. der Schiller'sche Spaziergang, ebenso „das Lied von der Glocke," in welchem letzteren Gedicht die Beschreibung doppelter Art ist, zunächst an das Technische des Glockengusses anknüpft und dann erst die Zustände des bürgerlichen Lebens schildert, welche dem Dichter in ungezwungenster Weise kurze, aber bedeutsame Reflexionen an die Hand geben.

Was die Ausdrucksweise der Elegie betrifft, so ist man noch immer mit Horaz und Gottsched geneigt, von derselben die größte Einfachheit zu verlangen. Eher trifft schon Boileau das Richtige, wenn er von der Elegie einen gehobenern Ton, als von der Idylle verlangt, dabei aber die Kühnheit ausschließt*). Die Kühnheit der Ode paßt

*) Art poétique de Despréaux II. 30 u. folg. D'un ton un peu plus haut, mais pourtant sans audace.

in der That nicht für die Elegie; aber sie darf schwunghafter auftreten, als das Epos und das Lied. Vom Epos, von dem sie bei den Alten ja den Hexameter überkommen, überkam sie auch das Recht, ihre Bilder mit verweilender Schilderung auszumalen; vom Liede aber darf sie den musikalischen Schmelz für die Darstellung der Beschauung und Empfindung in Anspruch nehmen. Schon Tyrtäos malt seine Kriegsbilder mit Homerischer Klarheit:

Taumle denn wohl ausschreiend ein Jeglicher, beide die Füße
Festaufstemmend im Grund, Zähn' in die Lippen gebeißt,
Hüften sodann und die Schenkel hinab und die Brust und die Schultern
Hinter des klamigen Schilds Bauche nach Wunsche gedeckt;
Und in der Rechten erhebt er zum Schwung den erdröhnenden Schlachtspeer
Und grauntregend daher wehe vom Haupte sein Busch*).

und singt dann erst mit weichtönendem Klang der Gefallenen Ruhm, die Klagen des Volkes, die Ehre der Sieger. Wie lebendig schildert Tibull das Jagdleben, in welches die Leidenschaft der glühenden Sulpicia die Freuden der Liebe hineinzaubern möchte! Wie episch wird von diesem Dichter die Schönheit dieser Sulpicia durch den Reichthum des Schmuckes illustrirt, bei dessen Schilderung der Dichter behaglich in fernen Zonen verweilt:

Sie allein nur ist werth von allen Mädchen, daß Iovis
Bringt weich wollenes Vieh, doppelt in Purpur getränkt,
Sie besitze die duftige Saat, die der Araber ferne
Ihrem Dienste geweiht pflegt auf den würzigen Au'n,
Und das Edelgestein, das der schwarze Inder, der Sonne
Nachbar, liest an des Meers rothem Korallengestad.**)

Solche Ausmalungen entsprechen nicht der „niedrigen" Schreibart, welche man von der „kleinen" Elegie verlangt. Wenn dies schon von der antiken Elegie gilt, so noch mehr von der modernen Gedankenpoesie. Das Kolorit der Schilderung kann so glänzend sein, wie es die Phantasie des Dichters nur zu geben vermag; Empfindung und Beschauung so tief und innig, wie es einer reichen Begabung nur immer zu Gebote steht. Die gleichmäßige Wärme Schiller'scher Idealität, die wohl schwunghaft

*) Weber, die elegischen Dichter der Hellenen. I. p. 18.

**) Tibull, Eleg. IV., I. 15; nach Gruppe: die röm. Elegie. I. p. 39.

ist, aber in einem harmonischen Fluß und Guß bleibt, ohne zu den kühnen abgerissenen Wendungen und Sätzen der Ode zu greifen, bleibt für die ganze Gattung mustergültig. Ein allzureicher Bilderschmuck, wie wir ihn bei Grün, Lenau und Beck finden, mag überhaupt hin und wieder gegen den geläuterten Geschmack verstoßen, aber in unserer Gattung nicht mehr, als in jeder andern. In Bezug auf die geeignete metrische Form haben wir schon bemerkt, daß die Elegie der Alten einem bestimmten Versmaaß ihren Namen verdankt. Dies Versmaaß, das Distichon, stellt zugleich an sich selbst die Emancipation der Lyrik von der Epik dar, indem hier zuerst der stolze, epische Sechsfüßler, eines Fußes beraubt, in der fünffüßigen Zeile gleichsam wehmüthig erlischt. Gleichzeitig sehn wir im Distichon die erste noch schüchterne Form strophischer Bildung. Die ganze klassische Elegie und ihre Nachrichtungen, Goethe's „römische Elegieen" und Schiller's „Spaziergang" sind in diesem Versmaaß gedichtet, das in der That für die Vereinigung von Schilderung und Reflexion mustergültig erscheint. Der Genius der deutschen Sprache aber verlangt zum vollen lyrischen Ausdruck den Reim — und deshalb möchten wir den Dichtern der Gegenwart das Distichon nicht empfehlen. Gerade durch den Reim und die Strophenbildung, die von seinen Verschlingungen abhängig ist, sind der modernen Lyrik andere Mittel geboten, die Rückkehr des sinnenden Gemüthes in sich selbst auch in der äußeren Dichtform abzuspiegeln. Es kommt nur darauf an, das Charakteristische der elegischen Versform, das Horaz sehr treffend bezeichnet, wenn er von „versibus impariter iunctis" spricht, auch in der modernen Versbildung auszudrücken. Dies hatte schon der Altmeister unserer neuen Poesie, Martin Opitz, eingesehn und deshalb statt der langen zwölf- und dreizehnsylbigen Verse mit ungetrennten Reimen, welche noch der alte französische Elegiker E. Desportes und nach ihm die französische Elegie überhaupt angewendet, seine Elegieen in Alexandrinern mit weiblicher und männlicher Endung und getrennten Reimen geschrieben und auch in dieser Form die siebzehnte Elegie des ersten Buches von Properz übersetzt:

Auf dieser wüsten Stätt', in dieser stillen Heide,
Da Niemand innen wohnt, als nur der Westenwind,
Da kann ich ungescheut genug thun meinem Leide,
Wo auch die Steine nur still und verschwiegen sind.

Flemming, Dach, Tscherning folgten seinem Beispiele, und Emanuel Geibel bewies in seinem Gedicht: „Welt und Einsamkeit," daß die moderne Reflexions-Lyrik auch den Alexandriner in dieser Weise wohl verwenden kann:

O rühmet immerhin mir eure lauten Feste,
Zu denen man geschmückt mit prächt'gen Rappen fähret;
Wo stetes Lächeln kränzt die Stirnen aller Gäste,
Als sei der Tod nicht mehr und jedes Leid verklärt,
Wo Scherz und Lüsternheit sich ineinander ranken,
So wie der üpp'ge Wein dem Kern sich lockernd mischt;
Wo Alles blitzt und sprüht, Demanten und Gedanken,
Als gält's ein Feuerwerk, das vor bezahlten Schranken
Vielfarbig auf in's Dunkel zischt.

Die kunstvollere Gliederung der Strophe, die gegen den Schluß hin im dreifachen weiblichen Reime voller austönt, um dann im vierfüßigen Jambus zu erlöschen, giebt zugleich ein Beispiel, welche mannichfachen Variationen strophischer Bildung der Alexandriner verträgt, und wie dieser von Freiligrath bereits zu kühneren und abwechselnden Sprüngen dressirte Vers ein gefügiger Träger der modernen Reflexion werden kann.

Die aus dem Orient überkommenen Strophen, wie z. B. die Ghaselen, sind zu kindlich und monoton und zwingen den Gedanken unwillkürlich zu rasch wiederkehrenden Parallelismen, so daß sie sich wohl zum Aufreihen einer didaktischen Perlenschnur eignen, aber den freieren Flug der Schilderung und sinnigen Betrachtung lähmen. Anders verhält es sich mit der melodischen Architektonik der italienischen Strophenformen, des Sonettes und der Kanzone. Als Beispiele, wie vortrefflich die moderne Gedankenlyrik diese romanischen Formen verwenden kann, erwähnen wir Platen's Sonette auf „Venedig" und Max Waldau's Kanzone: „O diese Zeit." In beiden ist nicht nur die Form meisterhaft gehandhabt, sondern auch der Ausdruck elegischer Reflexion in mustergültiger Weise getroffen. Dennoch können wir diese italienischen Strophenformen für größere Cyklen nicht unbedingt empfehlen, da sie auf die Länge durch ihre üppige Reimfülle ermüden. Der fünffüßige Jambus, in freier Reimverschlingung oder strophisch geschult, wie ihn Schiller in den „Göttern Griechenlands," Grün im „Schutt," Lenau in „Glauben, Wissen, Handeln" sogar mit daktylischer Unterbrechung, Leopold Schefer

im „Abschied von Griechenland" angewendet, oder auch der fünffüßige Trochäus, den z. B. Matthisson in seiner bekannten Elegie auf den Trümmern eines alten Bergschlosses gebraucht, bieten sich von selbst dem modernen Elegiker dar, wenn sie auch erst durch eine kunstvolle Behandlung, welche dem Wellenschlag reflektirender Empfindung in der Reimpaarung und Strophenbildung gerecht wird, die Wahl des Poeten rechtfertigen.

Die Gattungen der Elegie und ihre Hauptvertreter erfordern zu übersichtlicher Darstellung einen kurzen historischen Ueberblick.

1. Die klassische Elegie*).

Die griechische Elegie entwickelte sich aus dem Epos und bildet die Uebergangsstufe zwischen Epos und Lyrik. Leider sind uns von ihren Meisterwerken nur Bruchstücke übrig geblieben. Der älteste Elegiker, **Kallinos** von Ephesos, ist ein jonischer Herwegh, der die Jünglinge seines Vaterlandes in unmittelbarer begeisterter Ansprache aus weichlicher Erschlaffung zur That emporruft. Auch **Archilochos** von Paros, bekannt durch seine beißenden und schmähenden Jamben und von manchen alten Autoren in Bezug auf dichterische Begabung dem Homer an die Seite gestellt, dichtete politisch-kriegerische Elegieen, daneben Klage- und Trostgedichte, z. B. auf den Tod des im Schiffbruch umgekommenen Gatten seiner Schwester. Am vollsten und kräftigsten griff **Tyrtäos** in die Saiten, Sparta's Körner im messenischen Kriege, mit lyrischem Aufschwung und plastischer Kraft den Tod für's Vaterland feiernd. Auch ein im engern Sinne politisches Gedicht, die **Eunomia** (Gesetzlichkeit), mit unmittelbarer Beziehung auf Staatsverhältnisse und innere Unruhen und mit der Tendenz die Gemüther zu beschwichtigen, hat er verfaßt. So beginnt die griechische Lyrik geradezu als **politische**, als eine Gattung, welche nach der Ansicht einiger literarischen Autoritäten der

*) W. Herzberg, der Begriff der antiken Elegie in seiner historischen Entwicklung im Literarhistorischen Taschenbuch von Prutz, dritter Jahrgang S. 265–309; Wilhelm Ernst Weber, die elegischen Dichter der Hellenen 2 Bde.; Otto Gruppe, die römische Elegie, 2 Bde.; Ottfried Müller, Geschichte der griechischen Literatur Bd. I. p. 184–228; Bähr, Geschichte der römischen Literatur 3. Aufl. Bd. I. p. 429–461.

Neuzeit ganz aus der Poesie herausfallen soll. Den Uebergang zur erotischen Elegie macht der Kolophonier Mimnermos, der seine geliebte Flötenspielerin Nanno in wehmüthigen Versen besingt und in seine Elegieen, die mit Vorliebe bei der Vergänglichkeit der Jugend und Schönheit verweilen, manchen historischen und politischen Stoff verwebt, der aber mehr im träumerischen Lichte der Vergangenheit, ohne unmittelbaren Bezug auf die Gegenwart dargestellt wird. Bei Solon, bei dem geistvollen Philosophen Xenokrates, welcher bereits den Muth besaß, Weisheit höher zu stellen, als den bei olympischen Spielen errungenen Ruhm, und bei Theognis von Megara, der die zerrütteten Zustände der Vaterstadt, die Herrschaft des Volkes beklagt, seinem Hasse gegen die emporgekommene Geldaristokratie einen beredten Ausdruck giebt, das Thema von Reichthum und Armuth auf das Mannichfachste variirt, nimmt die Elegie einen gnomischen Charakter an, der zum Theil aus der Poesie herausfällt. Nur in einzelnen an Kyrnos gerichteten Distichen des Theognis läßt sich ein darüberschwebender poetischer Hauch nicht verkennen. Tiefe der Empfindung findet sich wieder bei dem Simonides von Keos, dem Zeitgenossen der Perserkriege, bei welchem der klagende und trauernde Charakter der Elegie, wie z. B. in seinem Grabgesang auf die zu Marathon Gefallenen, mehr als bei allen andern Elegikern hervortritt. Zur Zeit des peloponnesischen Krieges blühten Ion der Chier, Dionysios aus Athen, Evenos von Paros, der Terrorist Kritias von Athen, Sänger des heitern Lebensgenusses, hin und wieder mit politischem Anflug, Antimachos von Kolophon, ein einsamer Lyriker, ohne Anklang bei seiner Zeit, der in elegischer Todtenfeier um seine frühverstorbene Lyde klagte. Wenn schon der letztere seine Liebesklagen mit zahlreichen mythologischen Bildern illustrirte, so überwuchert die Gelehrtenpoesie bei den späteren alexandrinischen Elegikern, wo der Ton der Empfindung gänzlich im mythologischen Aufwand erstickt. Schon der Zeitgenosse Alexander's, Hermesianax von Kolophon, besang seine gelehrte Leontion in sehr gelehrten Distichen, deren erhaltenes Fragment uns einen gereimten Abriß griechischer Literaturgeschichte giebt. Kallimachos von Kyrene, ein alexandrinischer Akademiker, der gepriesenste dieser Richtung, verherrlichte das Haar der Berenice in einer pomphaften Hofelegie, die mit Schmeicheleien für die Ptole-

mäßer ebenso durchwirkt ist, wie mit astronomischen und sonstigen gelehrten Anspielungen; Philon und Andromachos von Kreta brachten gar Recepte in Distichen, so daß die Elegie bei ihnen einen pharmaceutischen Charakter annahm.

Dennoch entzündete sich an einigen Lyrikern Alexandrien's, wie z. B. an Kallimachos, dessen Elegie auf das Haar der Berenice von Catull übersetzt worden, die Begeisterung der römischen Dichter, welche uns die römische Elegie schuf, die unter den Dichtversuchen der Römer gewiß den ersten Rang einnimmt. Die Trias der großen römischen Elegiker, Tibull, Properz, Ovid, überragt sogar die hellenischen, soweit wir die letzteren aus den erhaltenen Fragmenten beurtheilen können. Jedoch haben die Römer nicht die politische und heroische, sondern nur die erotische und reflektirende Elegie angebaut, wenn auch das großartige Bewußtsein nationaler Bedeutung und Macht oft in schwunghaften Klängen aus ihren engverketteten Distichen tönt. Der einfachste dieser Elegiker ist Albius Tibullus, der ohne prunkende Gelehrsamkeit frisch aus dem nationalen Leben schöpfte und sich durch kunstvolle Verwebung scheinbar fernliegender Bilder zu einem harmonischen Ganzen, durch Lebendigkeit und Anmuth der Schilderung, durch Natürlichkeit einer weichen, oft schmachtenden Empfindung, die unmittelbar aus der Seele kommt, so wie durch die Reinheit und Klarheit des sprachlichen Ausdruckes auszeichnet. Anmuthig gezeichnete Bilder des Landlebens schweifen als gern wiederholte Arabesken beruhigend um die hin und her wogende Elegie. Die dramatisch bewegte Sulpicia-Elegie mit ihrer leidenschaftlichen Gluth und der spannende, durch wechselndes Geschick sich entrollende Cyklus der Delia-Elegieen bilden die Krone der Tibull'schen Dichtungen. Sextus Aurelius Propertius, der neben den zahlreichen Elegieen an seine Cynthia auch einige Threnodieen und patriotische Distichen schrieb, besitzt nicht die Naivetät und frische Unmittelbarkeit des Tibull; aber er übertrifft ihn im schmeichlerischen melodischen Versfluß, in malerischer Gruppirung und Drapirung, an gelehrter Würde, welche, die kleineren Bezüge des Lebens verschmähend, sich mehr in einem allgemeinen harmonischen Aether hält. Er verwebt in seine Elegieen eine Fülle mythologischer Bilder und gelehrter Notizen, welche die plastische Anschauung stören und die Phantasie stets

aus der bestimmten Situation heraus in die Weite geschichtlicher Perspectiven führen. Wo Tibull schmachtend und weich erscheint, verräth Properz eine leidenschaftliche Gluth — und gerade dies Feuer markiger Empfindung sichert ihm eine gleiche Stellung neben dem nationalsten römischen Elegiker. Der dritte, Publius Ovidius Naso, der genialste aller römischen Dichter, zeigt uns, ähnlich wie Heinrich Heine in neuester Zeit, die Auflösung des Glaubens und der Liebe, allerdings noch auf dem plastischen Grunde des antiken Lebens, aber doch schon mit allem Witze einer freispielenden Ironie. Er giebt sich niemals der Situation, die er schildert, mit Andacht hin; er zeigt immer in einzelnen Wendungen, daß er über derselben steht. Er gefällt sich in der frivolen Ausbeutung der dargestellten Liebesscenen, zeigt aber dabei eine so hinreißende Grazie des Ausdrucks, einen so leichten Fluß von Bild und Gedanken, eine so anmuthig tändelnde Beredtsamkeit, daß es schwer ist, dieser verführerischen Begabung zu widerstehn. Der erotischen Gattung gehören seine amores an, eine ebenso durch die Virtuosität der Darstellung, wie durch ihre unbekümmerte Offenherzigkeit fesselnde Liebesbeichte. Die „Tristien" dagegen bringen uns die Klagen des Verbannten, die oft in einen larmoyanten Ton verfallen, da Ovid diesem Geschick geistig zu erliegen schien und nicht die Ueberlegenheit seines so souverain selbst die Götter herausfordernden Witzes ebenso bewährte, wie etwa Heinrich Heine in seiner qualvollen Krankheit. Doch ist, trotz einförmiger Wiederholungen, die Form der „Tristien" fließend, gefällig, von melodischem Zauber. Dasselbe gilt von den „epistolae ex Ponto," die sonst nüchterner und notizmäßiger sind. Dieser Trias der großen römischen Elegiker ging Catull voraus in noch ungeschulter Nachahmung griechischer Muster. Zahlreiche Nachdichtungen der klassischen Elegie, deren Bedeutung mit ihnen erlosch, geben neulateinische und italienische Poeten. In neuester Zeit hat Goethe in den „römischen Elegieen" den Ton des Properz mit bewundernswerther Sicherheit getroffen, August Wilhelm Schlegel in seiner Elegie „Rom" und Schiller in seinem „Spaziergang" die antiken Distichen, jener zur Darstellung welthistorischer Trauer, dieser zu einer an wechselnde Bilder anknüpfenden Reflexion im Geiste der alten Elegiker kunstvoll benutzt.

2. Romanische und orientalische Formen.

Neben dem einfachen Liede ſchufen die provençaliſchen Sänger in ihren Sirventes, die anfangs in der vielgeſtaltigen und vielfach wechſelnden Form der Kanzone abgefaßt waren, eine Dichtform, in welcher die Reflexion vorwog, und welche der kriegeriſchen und politiſchen Elegie der Griechen, wie der erotiſchen der Römer entſprach. Hier begegnen wir wieder der politiſchen Lyrik, wir ſehn die Troubadours unmittelbar aus dem friſchen Leben, den Bewegungen und Kämpfen ihrer Zeit heraus dichten, oft in herbem, bitterm, herausforderndem Ton, ſtets aber mit derſelben Hingabe an das naheliegende hiſtoriſche Ereigniß, mit welcher ſie die Abenteuer der Liebe feierten. Die Grenze zwiſchen Lied und Elegie iſt hier nicht leicht zu ziehn; doch gehören wohl alle Gedichte mit kunſtvollerer Strophen- und Reimbildung, wo die Reflexion, das politiſche Pathos oder die Ausmalung der Situation überwiegt, in die letztere Gattung. Hierher müſſen wir ohne Frage die Tenzonen (Streitgedichte) rechnen, und die Sirventes (Dienſtgedichte), in denen die Troubadours anfangs die Huld der Damen und Fürſten feierten, welchen ſie ihren Dienſt gewidmet, bis dieſe Gedichte im Verlaufe der Zeit das Lob in Tadel verkehrten und einen ſtrafenden, den Verfall der Verhältniſſe beklagenden Ton annahmen. Der liebefeindliche Marcabrun eröffnet die Reihe der politiſch-kriegeriſchen Elegiker mit einem Aufrufe zum Kampfe gegen die Saracenen in Spanien in ſchwerfälligen Verſen und geſuchten Reimen; Guiraut von Borneil beklagt in drei Sirventen den Verfall des geſelligen Lebens, die Trägheit und Rohheit des Adels, rühmt die ſchönere Vergangenheit und verwebt ein Lob des Königs Richard Löwenherz in ſeine wahrhaft elegiſchen Klänge; der kriegeriſche, von Dante hochgeſtellte Bertrand de Born feiert mit Behagen die Kampf- und Raubluſt ſeiner verwilderten Zeit, in deren Händel er verſtrickt war; Trotzlieder gegen die Feinde, Geſänge voll ariſtokratiſchen Stolzes, in denen er nach Art des Theognis „die niederträchtigen Reichen, die mit dem Adel zu ſtreiten wagen" geißelt, finden ſich zahlreich unter ſeinen hinterlaſſenen Werken; Pons von Capdueil dichtet, mit mehr Beruf als neuerdings Redwitz, Kreuzlieder voll edler Beredtſamkeit, am feurigſten aber geißelt Peire Cardinal in ſeinen Sirventes den Uebermuth der Großen und der Prieſter mit rhetori-

ischem Schwung, doch so, daß die Reflexion die Schilderung ganz in den Hintergrund drängt. In erotischen Kanzonen zeichneten sich der durch sein tragisches Schicksal bekannte Guillem von Cabestaing aus, der überspannte und eingebildete Peire Vidal feiert in einem Kanzonencyklus, der sich um einen geraubten und einen bewilligten Kuß dreht; Peirol, Arnaut Daniel, Gaucelm Faidit und Andere.

Der Mittelpunkt der italienischen erotischen Dichtung ist Francesco Petrarca, der das von Guittone von Arezzo erfundene Sonett zur größten Vollkommenheit, Weichheit und Harmonie durch die ängstlichste Feile ausbildete. Das Sonett wurde durch ihn zur allgemein gültigen Kunstform der italienischen Lyrik. Die einfache Innigkeit des Liedes, der Aufschwung der Ode war für diese Form unmöglich. Deshalb konnte in Italien nur die lyrische Reflexion gedeihn, die sich bei minder begabten Geistern durch den spielenden Reimklang zu Tändeleien und Künsteleien verleiten ließ, den Gedanken über das Maaß ausdehnte oder verstümmelte, um ihn in diese Dreizehnzeiler einzuzwängen. Petrarca selbst, ein eitler, um Gunst und Ruhm buhlender, wenn auch vielseitig gebildeter Geist, ist in seinen berühmten dreihundert Sonetten und Kanzonen an seine Laura von Vaucluse von einem gesuchten und gezierten Scholasticismus der Empfindung, von mannichfachen rhetorischen Kunststücken und Wortspielen, von übertriebenen Bildern und von einer großen Monotonie der Darstellung nicht freizusprechen. Die Anschaulichkeit der antiken Elegiker fehlt ihm ganz und gar; er weiß uns durch keinen Wechsel der Situation zu erquicken; die Reflexion brütet schattenhaft über den in's Weite ausgesponnenen Empfindungen! Wie ganz anders der energische, plastische Dante in seiner Vita nuova! Von den Vorgängern verdient vorzugsweise Guido Cavolcanti († 1300), ein philosophisch gebildeter, inhaltsvoller Dichter, Erwähnung. Zu Petrarca's Nachfolgern aber sind mit wenigen Ausnahmen fast alle Vertreter der italienischen Lyrik zu rechnen, die meistens ohne seine Eleganz und mit Uebertreibung seiner Schwächen eine Fluth von Sonetten, Kanzonen, Terzinen heraufbeschworen, deren Gedankenarmuth durch den studirten Pomp der Form nicht verdeckt wird.

Eine ganz einsame Stellung unter den italienischen Lyrikern nimmt der Philosoph Campanella († 1639) ein, der unter dem Namen

Settimontano Squilla Sonette und Kanzonen voll hoher Gedanken und edelſter Begeiſterung dichtete.

Die ſpaniſche Lyrik war nicht ſo, wie die italieniſche, in den Formen der Reflexion aufgegangen; ſie hatte Lied und Romanze, wie wir geſehn, in originell-nationalen Klängen ausgebildet. Doch konnte ſie dem Andrange der italieniſchen Reimformen im 16. Jahrhundert nicht widerſtehn. Die altſpaniſche Gloſſe war eine dem Charakter elegiſcher Reflexion günſtige Form, indem ſie die Variationen der Empfindung und die Rückkehr zum Grundthema deutlich ausprägte. Gegen die eindringende italieniſche Form des Petrarca kämpfte Chriſtoval de Caſtillejo († 1596) vergebens an. Luis Gongora de Argote († 1627) bildete einen affektirten Styl, estilo culto, in welchem er ſeine „Einſamkeiten" und ſeinen „Polyphem" dichtete. Hier kleidete ſich die Reflexion in eigenthümlich verkünſtelte und verzerrte Satz- und Sprachformen und ſuchte überdies in Art und Weiſe der Alexandriner durch mythologiſche Gelehrſamkeit zu glänzen. Von den Sonettiſten, welche den Namen „Concettiſten" von dem italieniſchen „concetti," dichteriſchen Gedanken, annahmen, erwähnen wir Juan Boscan, Garcilaſo de la Vega, Montemayor u. A. In der neuen Zeit hat die ſalmantiniſche Dichterſchule, an ihrer Spitze Melendez Valdes, der ſpaniſchen Lyrik wieder einen nationalen, von franzöſiſchen und italieniſchen Einflüſſen unabhängigen Boden erobert und auch auf dem Gebiete der Reflexionspoeſie manches Treffliche geleiſtet. Die portugieſiſche wird am glänzendſten durch den großen Epiker Luis Camoëns in Sonetten, Kanzonen u. ſ. w. vertreten. Von der orientaliſchen Lyrik hat vorzugsweiſe die arabiſche jenen Charakter, welcher unſerer Begriffsbeſtimmung der Elegie entſpricht. Ein kriegeriſch bewegtes, thatkräftiges Leben und feuriges Lieben gab der Schilderung reichhaltigen Stoff, während auf der andern Seite die kahle Natur mit ihren endloſen Wüſten und ſchroffen Felſen das Gemüth zur beſchaulichen Einkehr in das eigene Innere einlud. Schon die altarabiſchen Moallakats, in denen die Schilderung noch überwiegt, ſind hierher zu rechnen; auch in der großen und kleinen Hamaſa, den Sammlungen altarabiſcher Volkslieder, iſt manches der reflektirenden Gattung angehörige Gedicht enthalten. Der größte elegiſche Dichter der Araber iſt jedoch Motenebbi († 965),

deſſen Reflexion von tiefſinnig brütendem Charakter allerdings oft einen geſuchten und unklaren Ausdruck annahm, ſo daß der arabiſche Kunſtrichter Tſaâlibi von ihm ſagt, er ſei eine Braut von blendender Schöne, die aber täglich die fallende Sucht bekomme.

3. Die moderne Reflexionspoeſie.

Die neue Zeit hat nach außen hin viele Perſpektiven eröffnet, die Welt der Erſcheinung in ihrem tieferen Zuſammenhang ergründet, ein reiches geſchichtliches Material angehäuft, durch die Gedankenarbeit bedeutender Geiſter metaphyſiſche Tiefen enthüllt, in welche auch die kühnere Intuition der Dichter herabſteigen konnte. So gewannen die beiden Seiten der Elegie, die Schilderung und Betrachtung, an Ausbreitung und Gehalt. Sie wurde die Dichtform, welche den ganzen Reichthum eines weltumfaſſenden Genius in ſich aufnehmen konnte. Wohl hat ſich gegen ihre Koryphäen, einen Schiller, Byron und Victor Hugo, oft die einſeitige Anklage des Rhetoriſchen erhoben, die aus der Verkennung des Weſens der Elegie und aus der verkehrten Beſchränkung der Lyrik auf das Lied hervorging. Die erotiſche Poeſie der Neuzeit hat ſich freilich vorzugsweiſe in das Lied geflüchtet. Dagegen hat ſich die Elegie gerade für die tieferen Fragen des Gedankens, für alle die Neuzeit bewegenden Probleme, die in Fleiſch und Blut, in ihre unmittelbare Begeiſterung übergegangen, als die geeignete Kunſtform bewieſen.

Mit dem Wiedererwachen der deutſchen Poeſie im 17. Jahrhundert wurde auch die Elegie alsbald angebaut. Martin Opitz dichtete Elegieen „vom Abweſen ſeiner Liebſten," Paul Flemming „an ſein Vaterland," ein Klagſchreiben Germaniens an ihre Söhne, die Kurfürſten und Stände von Deutſchland, voll patriotiſchen Schwunges. Hofmannswaldau, eines der Häupter der zweiten ſchleſiſchen Dichterſchule, folgte in ſeinen „Heldenbriefen" dem Muſter des Ovid; doch ging bei ihm der Ton der Empfindung unter ſpitzfindigen Wendungen und einem geſuchten Pomp des Ausdrucks verloren.

Im 18. Jahrhundert nahm die Elegie einen vorzugsweiſe idylliſchen Charakter an, wofür die engliſchen Muſter tonangebend wurden. Gray's († 1772) Elegie „auf einem Dorfkirchhofe" und Oliver Goldſmith's († 1774) Gedicht: „das verlaſſene Dorf" wirkten auf

die deutsche Muse ein und fanden ihren Wiederklang in Hölty's: „Schwermuthsvoll und dumpfig hallt Geläute.“ Auf landschaftlichem Hintergrunde trugen Salis und Mathisson ihre Klagen um die entschwundenen Spiele der Kindheit oder die Ruinen des Mittelalters auf, während Tiedge in seiner „Urania“ sich über Gott und Unsterblichkeit vom Standpunkte thränenreicher Empfindung unter dem Schatten der Trauerweiden in weitschweifigen Ergüssen erging. Von dieser threnodischen Richtung befreiten erst Goethe und Schiller die deutsche Elegie; jener, indem er die üppigen Ranken kecker Sinnlichkeit um Roms welthistorische Trümmer schlang und einen Properzischen Liebesroman in anmuthige Distichen bannte; dieser, indem er den reichen Inhalt seines Geistes in einer volltönenden Lyrik mit leisem elegischem Anhauch ausbreitete. In „den Göttern Griechenlands“ tönt die Klage um eine versunkene Götterwelt, um die antike Beseelung der Natur, aus einem nüchternen, deistisch aufgeklärten Zeitalter; in der „Resignation“ wird wehmüthiger Verzicht geleistet auf das Arkadien des Glaubens und Hoffens, auf den Traum der Unsterblichkeit; in den „Idealen“ wird die rauhe Wirklichkeit angeklagt, welche das glühende Herz des Jünglings um Liebe, Glück, Ruhm und Wahrheit betrogen und ihm Nichts gelassen, als die zarte Hand der Freundschaft und die nie ermattende Beschäftigung. Das schwere Traumbild des Erdenlebens, den trüben Sturm des Jammers löst der Dichter in der reinen ästhetischen Harmonie auf (das Ideal und das Leben). Im „Spaziergang“ knüpft er an wechselnde Natur- und Landschaftsbilder ebenso tiefe wie schöne Gedanken über das moderne Leben und seine geistigen Beziehungen und tröstet sich über den Wechsel der geschichtlichen Thaten mit der wandellosen Harmonie der Natur. Derselbe Hauch träumerischer Wehmuth ist über die sonst klar ausgeprägten Reliefbilder des bürgerlichen Lebens im „Liede von der Glocke“ ergossen und zieht sich durch die antikisirenden Studien, die Klage der Ceres und das „Siegesfest,“ in welchem die Grundstimmung des Dichters einen bezeichnenden Ausdruck fand:

Rauch ist alles irdische Wesen,
Wie des Dampfes Säule weht
Schwinden alle Erdengrößen. —

Gegen die Hoheit Schiller's, gegen seinen Adel und die ergreifende Kraft einer in ihren Tiefen erzitternden Seele nehmen sich die Elegieen und Sonette der Schlegel und der romanische Formenklingklang der Romantiker schwächlich genug aus. Erst der neuesten Zeit war es vorbehalten, die deutsche Gedankenpoesie wieder zu Ehren zu bringen. Vorzugsweise hat die österreichische Lyrik jenen träumerischen Ton angeschlagen, welcher Bild und Reflexion in dämmernder Beleuchtung vermählt. Threnodisch austönend am Grabe geschichtlicher Größen sind die „Todtenkränze," Kanzonen von Joseph von Zedlitz; auf reichem Bildergoldgrund trug Anastasius Grün im „Schutt" seine zwischen dem Grab der alten und der Wiege der neuen Zeit hin und her gehenden Reflexionen auf; Nicolaus Lenau schaut überall im Spiegel der Natur nur die Züge seines melancholisch brütenden, von unsteter Skepsis hin und her getriebenen Geistes und leiht der sinnenden Melancholie einen unnachahmlichen Zauber; Carl Beck knüpft an lebendig kolorirte ungarische Genrebilder, an die Schilderung Wiens und der „Wartburg" im „fahrenden Poeten" die Träume eines zerfallenen Gemüthes und einer unbestimmten Sehnsucht, für die Menschheit zu wirken, für die noch wärmer Alfred Meißner's dichterische Pulse in den „Trümmern" schlagen. Doch auch andere Dichter haben diese Richtung fortgebildet. Platen feiert die Lagunenstadt in marmorschönen Sonetten; Freiligrath erhellt plastisch und energisch ausgeprägte Bilder mit der düster-flackernden Gluth revolutionairer Begeisterung. Franz Dingelstedt bewährt sich im „Roman" als moderner Tibull und dichtet eine frisch aus dem Leben gegriffene Liebeselegie, in welcher die jüngste blasirte Kultur der Gesellschaft und die erotische Natur in einem eigenthümlich wehmüthigen Kolorit verschmelzen. So meisterhaft Goethe's römische Elegieen sein mögen, so zeigt uns doch diese erotische Elegie Dingelstedt's, daß auch ohne strenge Nachahmung der Antike der moderne Geist Elegieen schaffen kann, die der klassischen Vorbilder würdig sind. Hierher gehören auch die Sonette und einige andere Gedichte Herwegh's, wie z. B. auf den Bergen mit seiner innigen Todessehnsucht, Max Waldau's sorgsam gefeilte Kanzone: O diese Zeit, welche über die darniedergetretenen Hoffnungen der Gegenwart klagt, und viele herrliche Dichtungen Emanuel

Geibel's, mag dieſer Dichter nun im Lübecker Rathskeller mit Jürgen Wullenweber und Marcus Mayer Geſtalten aus Deutſchlands großer Vergangenheit heraufbeſchwören und den Helden der Hanſa gegenüber um die verkümmerte Gegenwart trauern, oder im „Thurmbau zu Babel" dem zerſahrenen, vom Zorn des Herrn auseinander geſcheuchten Geſchlecht ein Denkmal ſetzen, oder im „Bildhauer Hadrian's" die halt- und glaubensloſe und darum auch für die Kunſtgeſtaltung ſpröde Zeit anklagen. Für die Paſſionsgeſchichte der Menſchheit errichtet Hermann Lingg mit düſterer Energie ſeine lyriſchen Stationen, malt z. B. im „ſchwarzen Tod" mit der Kraft Dante'ſcher Anſchauung und zeigt in ſeinen Reflexionen eine ſchwunghaft aus den Tiefen kommende Weltanſchauung.

Die Entwickelung der engliſchen Reflexionspoeſie ſeit Sidney, Spencer und Cowley zu verfolgen, liegt außerhalb unſerer Aufgabe. Wir erwähnen nur ihre Spitzen: Lord Byron und Shelley. Jener, Englands größter Lyriker, was die lodernde Pracht des Kolorits und den hinreißenden Schwung einer mit dem Weltgeſchick rechtenden Reflexion betrifft, hat in „Childe Harold's Pilgerſchaft" an eine Fülle europäiſcher Landſchaftsbilder, die mit gleicher Vollendung ausgeführt ſind, mag der Dichter auf dem honigreichen Hymettos oder dem weitſchauenden Sunium um Attikas verlorne Herrlichkeit trauern oder auf dem Rialto um Venedigs verſunkene Pracht oder ein Gewitter im Jura ſchildern, jene Betrachtungen geknüpft, die ſeinem durch Genuß erſchöpften und doch nach ihm lechzenden Gemüthe, einem mit dem Weltlauf zerfallenen und doch von Thatendurſt verzehrten Geiſt, der ſeinen Schmerz in vornehm nachläſſiger Stellung kokett zur Schau trägt, einen eigenthümlichen und unverkennbaren Stempel aufdrücken. Noch impoſanter erſcheint die Grundſtimmung Shelley's, der in ſeiner „Königin Mab" und andern Gedichten durch alle ſkeptiſchen Anwandlungen hindurch leidenſchaftlich nach einer geahnten Harmonie ſtrebt, deren ſchwunghafte Verkündigung ihn aber mit dem Glauben und den Satzungen der Geſellſchaft in einen neuen, nicht auszugleichenden Widerſpruch ſetzt. So geht die Klage über die unlösbaren Verwickelungen des Denkens und Lebens durch ſeine oft phantaſtiſchen, ſtets ſeelenvollen Gedichte. Neben dieſen Heroen verdient noch Thomas Campbell († 1844) wegen

seiner schönen Elegie auf die „Schlacht von Hohenlinden" rühmende Erwähnung. Wie Byron und Shelley unter den englischen, so ragen Victor Hugo und Alphons de Lamartine unter den französischen Reflexionspoeten hervor. Victor Hugo in seinen „Voix intérieurs," in den „chants du crépuscule" und in den „feuilles d'automne," Lamartine in den „méditations" und „harmonies réligieuses" erschöpfen nach zwei Seiten hin die französische Reflexions-Lyrik. Jener ist pomphaft, prächtig, grandios in Anschauungen, Bildern, Diktion; dieser weich, schmelzend, träumerisch zerflossen; jener reich an unnachahmlichem Wohllaut in wechselnden Rhythmen, dieser von einförmigem Tonfall; jener weiß die eigene Stimmung und die Stimmung der Zeit zu einer melancholischen Harmonie zu verschmelzen; dieser flüchtet sich unter die fleckenlosen Engelsfittige der Religion aus allen Trübungen der Gegenwart. Der Herbst und die Dämmerung sind die Symbole für Victor Hugo's Stimmung, der mit dem Griffe des Genies Naturbild und Empfindung, das geschichtliche Bild und den Gedanken verschmilzt. Lamartine dagegen greift aus seiner anachoretischen Einsamkeit nur nach den Bildern der Erde, um seiner seraphischen Gefühlsverklärung einen Halt, seiner hin und her rankenden Empfindung eine Stütze zu geben. Als dritter ist Alfred de Musset zu nennen, welcher der Elegik der verlornen Seelen einen oft wüsten und pikanten Ausdruck gab, dessen Nachklänge sich in Deutschland bei Alfred Meißner und Franz Dingelstedt finden.

Zweites Hauptstück.

Die epische Dichtung.

Erster Abschnitt.

Wesen des Epos.

Das lyrische Gedicht wird aus der unmittelbaren Gegenwart herausgedichtet; das epische beschäftigt sich mit der Vergangenheit. In allgemeinster Fassung ist das Epos die dichterische Erzählung einer vergangenen Begebenheit. Da der Dichter sich nicht in der augenblicklichen Erregtheit des Herzens befindet, da die Handlung, die er darstellt, als eine vergangene bereits durch die Zeit einen beruhigenden Abschluß gewonnen: so tritt hier das Subjekt des Dichters mehr zurück, und seine Kunst besteht darin, die Handlung sich in größter Objektivität vor unsern Augen entwickeln zu lassen. Der lyrische Dichter verzehrt sein Objekt in der Flamme der Begeisterung; der epische verschwindet hinter seinem Objekt, das seine nachhaltige Begeisterung trägt und belebt.

Die epische Handlung unterscheidet sich von der dramatischen, indem sie nicht wie diese aus der auf die Spitze gestellten innern Entscheidung des Helden hervorgeht, sondern mehr durch das Zusammenwirken der Verhältnisse, durch den Weltlauf selbst hervorgerufen wird und sich wieder weithinein in alle Lebenszustände verzweigt. Die dramatische Handlung ist ein stolzer Ausfluß menschlicher Selbstbestimmung, ihrer Konflikte, ihrer Krisen. Im Drama ist alles That, freier Akt des Willens; das Walten der Naturmächte ist ausgeschlossen. Im Epos dagegen ist das menschliche Handeln mit hineinverflochten in den ruhigen Verlauf der Weltgesetze, verkettet in alle Bedingungen des Alls. Im Drama herrscht

die menſchliche Freiheit, im Epos die Naturnothwendigkeit. Im Drama giebt es nur einen Brennpunkt der Handlung, den Willen des Menſchen; alle elementaren Mächte ſind ausgelöſcht, das Univerſum iſt zur Kouliſſe, zur Dekoration geworden. Im Epos handelt der Menſch als Mikrokosmus, als kleine Welt, welche die große ſpiegelt. Die dramatiſche iſt ein gewaltiger Durchbruch aus der Tiefe; die epiſche ein ſtetiger Verlauf, ein organiſches Wachsthum. Die dramatiſche Handlung iſt *That*, die epiſche *Begebenheit*.

Doch wenn ſich das Epos nach der einen Seite ſcharf vom Drama unterſcheidet, ſo drohn auf der andern ſeine Grenzen mit denen der Geſchichtſchreibung zu verſchmelzen. Die Geſchichte ſchildert den ſtetigen Verlauf der Ereigniſſe, wie ſie ſich unter den elementaren Einflüſſen, dem Eingreifen des Zufalls, der zwingenden Nothwendigkeit zu feſtem Geſetze gewordener Verhältniſſe geſtalten. Doch das Epos iſt ein Kunſtwerk, welches als ſolches ein harmoniſches Ganze ſein muß. Die Handlung des Epos wird deshalb, bei aller fortſchreitenden Stetigkeit, nicht in dem breiten Strom der Geſchichte verſchwimmen, ſondern eine innere Einheit haben, minder ſtraff, minder central, als die Einheit des Dramas, aber doch mit Grenzen, die aus ſeinem Weſen hervorgehn und nicht nach Belieben feſtgeſetzt werden können. Die Handlung des Epos iſt wohl elaſtiſch und dehnbar, aber nicht zerfließend und in's Maaßloſe auflösbar. Die epiſche Handlung iſt *eine*, aber ein Segment aus der Geſchichte, welches, trotz ſeiner Grenzen, die Breite des ganzen Kreiſes in ſich aufnimmt. Die *Einheit* wird erreicht, wenn die epiſche Handlung einen beſtimmten und lebendigen Zweck hat, auf den ſie zwar nicht mit dramatiſcher Energie losteilt, der aber immer das ſchöne Ziel ihrer organiſchen Entfaltung bleibt. Dies Ziel iſt gleichſam die Krone des Baumes, hoch und voll zugleich, zu welcher nicht blos der Stamm emporſtrebt, ſondern welche auch die zahlreichen Aeſte und Zweige in ſchöner Rundung zu bilden ſuchen. In der That erinnert das Volksepos des *Homer* und der Nibelungen durch ſeine tiefgehenden Wurzeln, ſeinen ſtarken Wuchs, ſeine ruhige Entfaltung, ſeine weitverzweigte Fülle und die liebevolle Gaſtlichkeit gegen alles Leben der Welt an eine majeſtätiſche Eiche. Das *Ziel* der Homeriſchen Epopöen iſt von Anfang an klar! Homer ſchildert nicht den trojaniſchen Krieg, ſondern nur eine bedeutſame Epiſode aus dem-

ſelben, den Streit des Achilleus und Agamemnon, den Zorn des Peleiden, das Unheil, das den Achaiern aus ihm erwächſt, das Hervorlocken des Löwen aus ſeiner Höhle, ſeinen ſiegreich rächenden Hervorbruch; aber in dieſer Epiſode ſpiegelt ſich die Weltweite jener kriegeriſchen Unternehmung und in Hektor's Fall der künftige Fall Iliums. Noch beſtimmter iſt das Ziel der Odyſſee die Rückkehr des Odyſſeus in ſein Erbe, zu ſeiner Gattin, ſeine Rache an den Freiern, das Ziel der „Aeneis" die Landung des Helden in Latium, die Stiftung des künftigen Weltreiches. Auch Taſſo's „befreites Jeruſalem" zeigt von Hauſe aus das Ziel an, auf welches die Handlung in breiter maſſenhafter Entfaltung hinſchreitet. In den modernen Romanen, in denen die Bildungsgeſchichte des Einzelnen den Inhalt bildet, im „Titan," „Wilhelm Meiſter," den „Epigonen" von Immermann iſt ein beſtimmter, beruhigter Abſchluß dieſer Bildung das Ziel; in „den Rittern vom Geiſte" die Gründung des humanen Weltbundes. Das alte Grundgeſetz, das die künſtleriſchen Schöpfungen des Homer beherrſcht, behauptet noch immer für alle epiſchen Dichtungen der Gegenwart ſeine Giltigkeit, und die Verſtöße gegen daſſelbe, gegen das beſtimmte, lebendige Ziel der epiſchen Handlung, ſind in alter wie neuer Zeit der künſtleriſchen Haltung verderblich geweſen. Schon die cykliſchen Dichter verfielen in eine hiſtoriſche und biographiſche Weitläufigkeit, welche die ſchönen Grenzen des Kunſtwerkes zerſtörte. Der Dichter der Kypria beginnt mit der Hochzeit der Thetis und der Erzeugung der Helena; die kleine Ilias gruppirt um die Zerſtörung Troja's eine große Menge ſelbſtſtändiger dramatiſcher Handlungen, eine Moſaik von Epiſoden. Die „Gudrun" beginnt gar mit der Beſchreibung der Geſchicke, welche der Großvater der Heldin als Kind erduldet — und der ſagenhafte Greiffenraub iſt nicht blos als Vignette behandelt. Ja bis in die neueſte Zeit hinein, bis auf Brachvogel's „Friedemann Bach," bis auf Steffens' hiſtoriſche Romane, iſt die hiſtoriſche und biographiſche Breitſchlagung des epiſchen Stoffes von ungünſtigſtem Einfluß auf die künſtleriſche Vollendung des Dichtwerkes geweſen.

Im Drama bewegt ſich der Punkt als Linie, im Epos die Linie als Fläche. Die Bewegung des Epos iſt eine breite und maſſenhafte. Der Feldherr tritt mit ſeinem Heere auf; der epiſche Held iſt primus inter pares. Die äußere Welt der Natur und Kultur iſt nicht bedeutungsloſer

Hintergrund; das Epos iſt weſentlich Kulturgemälde. Doch auch die Naturſchilderung iſt, nach den früher aufgeſtellten Grundſätzen, berechtigt, die elementaren Mächte, Stürme, Seuchen u. ſ. f. ſpielen eine große Rolle im Epos. Homer iſt ein Meiſter in der Schilderung des Seeſturmes, er hat dem bewegten Leben des Meeres alle Geheimniſſe, alle Farben abgelauſcht. Schwächer iſt dieſe Seemalerei in dem nordiſchen Seepos: Gudrun, während ſie in der Luiſiade des Camoëns ihren künſtleriſchen Höhepunkt erreicht. Doch es finden ſich auch bei Homer Stellen, welche an die Landſchaftsmalerei der modernen Romane erinnern. So z. B. beſchreibt er die Umhegung der Grotte der Kalypſo mit Erlen, Pappeln und Cypreſſen, den in üppigem Wuchs rankenden Weinſtock, die vier Quellen, die ihr blinkendes Waſſer durch ſchwellende Wieſen, reich an Violen und Eppich, in ſchlängelndem Lauf ergießen. Doch um das Landſchaftsbild zittert der Hauch einer epiſchen Stimmung, wie wir es nennen möchten! Der Epiker malt, ohne lyriſche Ausführung, ein Bild, deſſen Bedeutung wir erſt erfaſſen, wenn wir zu ſeiner Ergänzung den auf Felſen und ſandigen Dünen ſitzenden Odyſſeus in's Auge faſſen,

> Wo er mit Thränen und Seufzern und innigem Gram ſich zerquälend
> Auf das verödete Meer hinſchauete, Thränen vergießend.

Die Grotte der Kalypſo feſſelt den Dulder nicht; er flieht aus ihrer reizenden Umgebung an das öde Geſtade des Meeres, um ſich dort ganz ſeiner Sehnſucht nach der Heimath hinzugeben. Der Lyriker hätte dieſen Gegenſatz mit reichen Farben ausgemalt; der Epiker ſtellt beide Bilder ſelbſtſtändig hin und erhellt das eine durch das andere. Dieſe Grotte der Kalypſo wurde ſpäter mehrfach von den Epikern nachgeahmt, am ausführlichſten von Taſſo im Zaubergarten der Armida. Einen ſolchen Bezug auf die Seele des Menſchen muß aber das Landſchaftsbild in der epiſchen Dichtung immer haben. Wie charakteriſtiſch ſind Oſſian's thauſchwere, grauſige Hügel, blaue Ströme und Gewäſſer, dunkle Schatten des Herbſtes, obwohl bei ihm oft ſchon die epiſche Stimmung in's Lyriſche zerfließt. Auch in Jean Paul's Romanen malt ſich die Landſchaft nur in der Seele des Helden, wie in einer camera obscura mit eigener magiſcher Beleuchtung. Breitere Schildereien ohne ſolche tiefere Beziehung, zu denen die Engländer neigen, ſeit Thomſon's Zeit bis in ihre

neueſten Romane, haben wir mit dem beſchreibenden Gedichte bereits als einen epiſchen Auswuchs, einen Gallapfel an der Eiche des Epos, getadelt. Das Epos muß als Kulturgemälde das ganze ſociale Leben ſeiner Zeit in ſich aufnehmen! Glücklich wenn dies ſo einfach iſt, wie in der Homeriſchen Zeit, wo die Helden ſelbſt beten und ſchlachten, die Fürſtinnen ſpinnen und weben und die Wäſche im Strom beſorgen. Der Schild des Achilleus iſt ſolch ein orbis pictus der Homeriſchen Kulturwelt! Hochzeit, Prozeß, Kriegsweſen, Ackerbau, Weinbau, Viehzucht, Tanz — das alles finden wir auf dieſem Werke des Hephäſtos. Dieſe kulturgeſchichtlichen Arabesken ſchweifen um beide große Epopöen; bis in die innerſten Gemächer des Hauſes, ihre Einrichtungen, Bad und Schlafſtätte und jede Geräthſchaft verſtattet uns der Dichter den klaren Durchblick! In einer Zeit höchſt verwickelter Kulturverhältniſſe dagegen, wie die unſrige, kann der epiſche Dichter nicht erſchöpfend ſein wollen — hier muß er eine Grenze einhalten, über welche hinaus es mißlich wäre, ſich in das Detail zu verlieren! Die Kultur der Homeriſchen Helden wird vor unſern Augen von ihnen erſchaffen; ſie iſt ihre eigene volle Thätigkeit! Götter ſchmieden die Geräthſchaften des Krieges und Friedens; die Helden ſchlachten und ſpeiſen! Bei uns iſt durch die Theilung der Arbeit das Kulturprodukt niemals die ſchöpferiſche That eines einzelnen ganzen Menſchen, ſondern aus einer getheilten Mühe hervorgegangen, die nur einen Theil des Werkes überſchaut! Handwerk, Induſtrie, ſelbſt das Staatsleben in Geſtalt der Bureaukratie hat eine ausgebildete Technik! Wo ſich aber noch einfache Verhältniſſe finden: da ſtehn ihre Vertreter nicht auf der Höhe der Bildung, und ein Immermann'ſcher Dorfſchulze, der einen Wagen anſpannt, kann uns nicht wie ein Homeriſcher Held intereſſiren, der in jeder Beziehung der erſte ſeines Volkes iſt. Der realiſtiſche Roman der Neuzeit hat in dieſer Beziehung die Grenzlinien des guten Geſchmackes bei weitem überſchritten; er hat ſich in eine techniſche Detailmalerei vertieft, welche allen poetiſchen Aether verdunſten läßt. Gotthelf ſchildert uns mit großer Ausführlichkeit die Stallreinigung, das Miſt zuſammenkehren u. dergl. m.; Otto Ludwig malt uns das techniſche Geräthe, die techniſche Arbeit eines Schieferdeckers mit einer objektiven Treue, die aber mehr an jene Beſchreibungen der verſchiedenen Handwerke erinnert, welche den betreffenden Bilderbogen für Kinder beigefügt ſind. Ein Zug

aus dieser bestimmten Thätigkeit heraus würde an der geeigneten Stelle das epische Lebensbild glücklich beleuchten! Indem die Dichter aber mehr geben wollen, versetzen sie uns in eine Prosa der äußerlichen Zweckmäßigkeit, in welcher das allgemein menschliche Interesse aufhört; sie werden beschreibend und didaktisch im Sinne jener bekannten Lehrgedichte über das Schach, die Syphylis u. s. f., deren Poesielosigkeit gerade in der Detailmalerei einer technischen, medizinischen oder sonstigen Spezialität besteht! Aehnlich verhält es sich mit den ausgeführten Kostumbildern in den historischen Romanen. Die Kleidung kann charakteristisch sein für die Kultur einer bestimmten Zeit, für das Eigenthümliche einer bestimmten Persönlichkeit! Dann aber genügt das Hervorheben des Charakteristischen, nicht die beliebte ausführliche Schilderung des Anzugs von Kopf zu Fuß, wie es nach Walter Scott's Vorgang zur Mode geworden. Die Kultur unserer Zeit ist vorzugsweise eine geistige — und wenn eine Reaktion dagegen das echt Menschliche im Kreis einer unfertigen Bildung sucht, in welcher die derbe Außenseite des Lebens sich kräftiger hervordrängt, so ist diese Reaktion, trotz ihres anscheinend frischen und aromatischen Heugeruchs, nicht von geistiger Rohheit freizusprechen. Justiz, Regierung, Polizei gehören ebenso wie Landwirthschaft und Industrie zum Kulturgemälde unserer Epoche, welches erst die Verschiedenheit der theologischen und politischen Meinungen, die ständische Gliederung u. s. f. vollendet. Deshalb bleiben Gutzkow's „Ritter vom Geiste," in denen unsere sociale Welt nach allen ihren Richtungen geschildert wird, ein großartiges episches Kulturgemälde unseres Jahrhunderts. Dabei verfällt Gutzkow nie in die Barbarei geist- und interesseloser Schilderungen einer leeren Aeußerlichkeit. Wir haben gesehn, welche Breite des Lebens und der Welt die epische Handlung in sich aufnimmt; es entsteht jetzt die Frage, welches ihr Hauptinhalt ist? Dem Konflikt der einzelnen Charaktere, den das Drama behandelt, entspricht im Epos der Konflikt der Massen, der Völker. Der Kriegszustand zweier Nationen ist daher in den alten Volksepopöen der Kern der epischen Handlung. Auch die Geschicke des Odysseus und Aeneas knüpfen sich an den Völkerkampf vor Ilium. Im Mahabharata kämpfen zwei indische Fürstengeschlechter, die Kuruinge und Panduinge miteinander, im großen Epos des Firdusi handelt es sich um den Kampf zwischen Iran und Turan, dem Reiche des Lichtes und

der Finſterniß. Oſſian's „Fingal" und „Temora" ſchildern den Krieg zwiſchen iriſchen und ſchottiſchen Heldenſtämmen; Taſſo's „befreites Jeruſalem" den Kampf zwiſchen den chriſtlichen Kreuzfahrern und den Saracenen.

Wenn das Epos indeß aus den großen Völkerkämpfen hervorgegangen, ſo wäre doch eine Beſchränkung der epiſchen Dichtung auf Nationalkriege nur eine einſeitige und engherzige Auffaſſung. Wir müſſen ſie dahin erweitern, daß die Handlung des Epos immer einen in's Breite gehenden, einen auf die dramatiſche Spitze geſtellten Kampf darſtellt, mag dieſer Kampf nun äußerlich, mit den Waffen in der Hand, in der Ausdauer bei ſteter Mühſal, oder innerlich im Reiche der Bildung durchgefochten werden. Die Irrfahrten eines Odyſſeus, eines Aeneas und ihrer Genoſſen, die Abenteuer der Ritterdichtungen und des Arioſto entfalten uns ebenfalls eine Welt von Kämpfen; es ſind die Götter, die Rieſen, die elementariſchen Mächte des Meeres und des Sturmes, mit denen die Helden in raſtloſer Arbeit ringen. Dieſe Kämpfe ſind epiſch, ungeeignet für den Dramatiker. Eine alte und neue Epoche kämpfen miteinander — der Epiker kann uns dieſen Kampf ironiſch ſchildern, wie Cervantes in ſeinem „Don Quixote;" er kann ihn uns in großartiger Entwickelung vorführen, wie Gutzkow in „den Rittern vom Geiſte;" aber niemals darf dieſer Kampf zu letzter Entſcheidung, zu radikalem Bruche im Geiſte eines Einzelnen gelangen — die Sokrates, Mahomet und Luther ſind dramatiſche Helden. Auch die Bildungsgeſchichte eines Einzelnen, wie z. B. des Wilhelm Meiſter, kann den Mittelpunkt einer epiſchen Dichtung bilden — dann kämpft aber dieſer Held gegen Verhältniſſe, Zuſtände, Geſchicke, die ihm theils gegeben ſind, die er theils ſich kämpfend ſchafft, die aber eben die Elemente ſeiner Entwickelung bilden. Immer gehorcht der epiſche Kampf den Entſcheidungen eines Schickſals, das, wie wir ſpäter ſehen werden, nicht einer dramatiſchen Schuld auf dem Fuße folgt, nicht aus einem dramatiſchen Konflikt herausgeboren wird, ſondern nach Viſcher's vortrefflicher Bezeichnung das tragiſche Geſetz des Univerſums iſt.

Im Zuſammenhang damit ſteht die Art und Weiſe der epiſchen Charakteriſtik, die an ihrem Helden eine Fülle von Eigenſchaften entwickeln kann, da ſie ihn in zahlreichen Beziehungen zu einer vielgegliederten Welt zeigt. Einen Haupthelden hat das Epos ſo gut wie das

Drama; aber der Held des Epos geht mit der Maſſe, der Held des Drama's iſolirt ſich. Ein Reformator z. B., welcher aus ſich heraus, im Gegenſatze gegen die anerkannten Autoritäten oder die öffentliche Meinung ſeines Jahrhunderts, eine neue Aera des Geiſtes heraufführt, iſt niemals ein epiſcher Held. Um den Haupthelden gruppiren ſich im Epos die andern in einer pyramidalen Gruppe; er ragt nur einen Kopf hoch über ſie hervor. Die Gliederung der Gruppe ſelbſt muß das Werk einer planvollen Kunſt ſein, welche indeß die Schärfe des dramatiſchen Kontraſtes vermeidet! Der Kontraſt der epiſchen Charaktere iſt ſchon deshalb ein ſanfterer, weil im Drama die Charaktere, bei der Verfolgung ganz beſtimmter Zwecke, gleichſam mit ihrer Schneide ſcharf aufeinandertreffen, während im Epos die vielſeitig entwickelten Charaktere in umfaſſender Lebensentfaltung mehr Berührungspunkte haben. Das Drama liebt ſcharfe Zuſpitzung, das Epos harmoniſche Abrundung. Schon die reicheren Mittel, welche dem Epiker zur Zeichnung der Charaktere zu Gebote ſtehn, ſchon die behaglichere Ausführung, die ihm verſtattet iſt, unterſcheiden ſeine Art und Weiſe zu charakteriſiren weſentlich von der des Dramatikers. Der Zorn des Achilleus wäre als charakteriſtiſches Motiv für dieſen nur im raſchen Auflodern des Augenblickes verwendbar, während Homer, in direktem Gegenſatze gegen den Dramatiker, gerade den thatlos trotzenden Groll des Myrmidonenführers, ſein Verharren bei den Schiffen als epiſches Motiv benutzt, den Helden vom Schauplatze der Handlung abtreten läßt und in langen Geſängen den Kampf vor Ilium und das wachſende Unheil der Achaier ſchildert, das aus dieſer Thatloſigkeit ihres erſten Helden hervorgeht. Wenn Schiller indeß die Bedächtigkeit, das ſchlicht thatkräftige Weſen ſeines „Tell," des Schweizer Naturſohnes, in ähnlicher Weiſe ſchildert, wenn er ihn ſagen läßt:

Doch was ihr thut, laßt mich aus eurem Rath!
Ich kann nicht lange prüfen oder wählen,
Bedürft ihr meiner zur beſtimmten That,
Dann ruft den Tell! es ſoll an ihm nicht fehlen —

wenn er hierauf die Hauptſcene des „Rütli" ſpielen läßt, ohne daß der dramatiſche Held zugegen iſt: ſo hat er offenbar mehr in epiſcher, als in dramatiſcher Weiſe charakteriſirt, wie überhaupt die Maſſenentfaltung des „Tell," der nationale Befreiungskampf, die Art, wie in Stauffacher,

Attinghausen das Schweizer Volk selbst in seinen einzelnen Ständen individualisirt ist, und dies alles ohne Beziehung zum Helden des Drama's und seiner That, einen vorwiegend epischen Eindruck macht.

Die epischen Charaktere dürfen den ganzen Reichthum der Menschennatur entfalten! Zwar wiegt *eine* Eigenschaft in ihnen vor, das edle Jugendfeuer im „Achill," die listige Gewandheit im Odysseus — aber sie zeigen sich uns in so verschiedenen Lagen, von so verschiedenen Seiten, daß jener Grundzug des Charakters nie mit einseitiger Bestimmtheit hervortritt. Niemals wird er dramatisch in *eine einzige That* gelegt! Und weil der epische Charakter von den Begebenheiten und Verhältnissen getragen wird, so darf eine gewisse Passivität vorwiegen, und die Engelhaftigkeit der schönen Seelen eher im Epos als im Drama auf Verzeihung rechnen. Jean Paul beschäftigt sich angelegentlich mit dieser Frage von der Vollkommenheit der Charaktere. Er hat ein persönliches Interesse dabei, weil seine Klotilden und Lianen engelhafte gleichsam der schweren Atmosphäre der Erde entrückte Gestalten sind. Indeß hat die abstrakte Idealität solcher vollkommenen Menschen, solcher „hohen" Eremiten, wie Emanuel, etwas Befremdendes, indem der Dichter vergißt, die Mängel hervorzuheben, die gerade diesen erhabenen Erscheinungen, die sich mit der Erde nicht einlassen, anhaften. Auch der Messias Klopstock's interessirt nicht als epischer Held, weil seine Erhabenheit nicht mit irdischem Maaß zu messen, weil er zugleich über den Wettern steht, mit denen er kämpft. Auf der andern Seite können solche abstrakte Teufel, wie Abbadonnah, ebenfalls kein tieferes Interesse einflößen. Dagegen kann das Epos dämonische Charaktere, Gestalten von innerer und äußerer Häßlichkeit, zu denen selbst die plastische Kunst des Homer im Thersites ein Modell gegeben, mit größerer Vertiefung schildern, als das Drama, indem es Muße hat, sowohl die Erscheinung in aller Breite auszumalen, als auch die Weltanschauung in erschöpfender Weise auszusprechen. Der epische Hauptheld selbst bewegt sich indeß am richtigsten in der schönen Mitte der Menschlichkeit, und wir fügen hinzu, der Bildung. Helden und Heldinnen aus den untersten Schichten der Gesellschaft, wie sie in den neuern französischen und englischen Mysterienromanen und in den deutschen Dorfgeschichten beliebt sind, versetzen uns in eine Sphäre, in welcher der Charakter nicht jene völlige Reife erlangen kann, die ihm nur die

Bildung giebt. Wir finden dort nur unfertige Anſätze, oder der Epiker legt in ihn ein inneres Leben hinein, welches den äußern Bedingungen ſeiner Exiſtenz nicht entſpricht.

Was nun die höheren Mächte des Epos betrifft, ſo liegt es im Charakter der epiſchen Auffaſſung, daß ein Eingreifen derſelben in die Handlung von jeher geſtattet war. Der dramatiſche Grundſatz:

In deiner Bruſt ſind deines Schickſals Sterne —

paßt nicht auf das Epos, deſſen Schickſal durch das Naturgeſetz im weiteſten Sinne des Wortes beſtimmt war. Als man die Naturmächte ſelbſt in ſchöner Menſchlichkeit darſtellte, als Poſeidon, der zürnende Gott des Oceans, noch den Odyſſeus umherirren ließ, als die Götterwelt auf dem hohen Olympos wie eine idealiſirte Menſchenwelt das Treiben der Helden ſpiegelte: da wurde menſchliche Handlung und Seele in die Natur gelegt, und das Eingreifen der Göttermaſchinerie geſtaltete das menſchliche Schickſal. Dieſe ſogenannte „Göttermaſchinerie" wurde zum kanoniſchen Grundgeſetze des Epos, und die Dichter der Kunſtepen ſuchten, bis in die neueſte Zeit, mit dem Sänger der „Ilias" darin zu wetteifern. Wie nüchtern mußten aber alle Nachbildungen ausfallen, welche im Glauben des Volkes keine Wurzel hatten! Schon Taſſo vermiſchte die antiken Furien mit den Teufeln des chriſtlichen Glaubens. Noch weiter ging Camoëns, der die alten Götter und die chriſtlichen Heiligen wie in einem Kartenſpiele durcheinandermiſchte und Bacchus, als Chriſt verkleidet, am Altar der Jungfrau Maria Opfer bringen läßt. Milton und Klopſtock ſtellten eine Handlung dar, welche den Bedingungen des Menſchendaſeins ſchon anundfürſich entnommen, das Hereinragen einer höheren Welt von ſelbſt mit ſich brachte. Die Geſtalten des bibliſchen Glaubens, Milton's revolutionärer Teufel, Klopſtock's ſentimentaler Abbadonnah, verloren indeß auch bei weiterer Ausmalung jene feſte volksthümliche Baſis, und wenn Milton das Rebellenthum des hölliſchen Freigeiſtes mit kühnem Trotze darſtellte, ſo fehlte dieſer innerlichen Gewalt die äußere Plaſtik. Die allegoriſchen Geſtalten in Voltaire's „Henriade," die Heldenſchatten im Gewölk, die Attila's und Scipionen, die in Pyrker's Tuniſias mit den deutſchen Truppen fechten, zeigen am klarſten, zu welchen abgeblaßten, an alte Tapetenbilder erinnernden Bildern die Nachahmung der Homeriſchen

Götter verführte. Die Dichter der Kunſtepen verkannten die tiefere Bedeutung, welche der Homeriſchen Göttermaſchinerie zu Grunde liegt! Was waren jene Götter anders, als die verkörperten ewigen Mächte der Natur und des Lebens? Eine ſolche Verkörperung hatte nur Sinn in der Zeit des Homer und Phidias und konnte in anderen Zeiten, wo der Glauben an die lebendigen Götter fehlte, nur lebloſe, zwiſchen Himmel und Erde ſchwebende Schatten hervorbringen. Dagegen war auch in dieſen Verirrungen die Weltanſchauung, auf welcher das Epos ruht, auf das Klarſte ausgeſprochen! Es iſt jene höhere Nothwendigkeit des ewig waltenden Geſetzes, welchem die Natur und die Menſchen unterthan. Dies Geſetz offenbart ſich im einzelnen Falle als Zufall, ein Recht des Epos, das in der Tragödie nicht gilt. Der Tod, ein Geſetz der Gattung, dem der Einzelne zum Opfer fallen muß, ſpringt wie ein geſchüttel-tes Loos aus dem Helm des Epikers — und es erfüllt uns mit Weh-muth, wenn das Geſetz die Herrlichſten in ihrer Jugendblüthe dahinrafft. Wir klagen um Patroklos, um Hektor, um Achilleus, um Siegfried, um Sijawuſch — es iſt die Klage um das allgemeine Loos der Sterb-lichen, die am frühen Grabe der Jugend und Kraft und Lebensfülle um ſo ſchmerzlicher ertönt. Der Krieg ſelbſt erſcheint in der epiſchen Dar-ſtellung als eine höhere Nothwendigkeit, welche die Völker gegeneinander, Europa gegen Aſien, Iran gegen Turan waffnet! Welche launenhafte, abenteuerliche Naturmacht iſt das Meer! Wie verſchwindet die Kraft der Tapferſten, die Liſt der Gewandteſten gegen das Geſchick, das der Ocean über ſie verhängt! Wohin nicht wird Odyſſeus und Aeneas verſchlagen! Eine Welt der Abenteuer und des Zufalles für den Menſchen; aber dieſe Zufälle ſind nur der Wogenſchlag des Oceans, nur die Ausflüſſe einer Naturgewalt, gegen deren feſtgeordnetes Geſetz die Kraft der Helden oft vergebens ankämpft! Aber daß ſie kämpft, daß ſie ausdauert und ſich bewährt, daß ſie ruhmvoll untergeht oder ſiegreich zum Ziel gelangt — das giebt uns ein Bild epiſcher Thatkraft, die ſich in immer neuem An-lauf bewährt. Ja ſelbſt die Liebe erſcheint als eine Naturmacht; der Epiker kennt die ſtrenge Sittlichkeit des Tragikers nicht. Aphrodite beſchützt Paris und Helena — und die leichtſinnige Ehebrecherin, die Urhe-berin des großen Völkerkrieges, kehrt nach Iliums Zerſtörung an der Seite ihres Gatten und mit dem alten Rechte der Gattin in die Heimath zurück.

Der Epiker sieht die Welt als ein Ganzes in unendlicher Verkettung von Ursache und Wirkung. Diese innere Nothwendigkeit duldet und erklärt den Zufall. Für das neue Epos und den Roman besteht die geistige Welt der Kultur, des politischen und socialen Lebens als eine feste Macht, und in ihr kreisen die Räder der neuen Göttermaschinerie. Der dramatische Held bricht in diese Welt mit einer kühnen That, welche ihre Fäden verwirrt; der epische spinnt sich in diese Fäden ein und entwickelt sich erst aus diesem Kulturgespinnst zu einem Falter, welcher die Farben schönster Menschlichkeit auf seinen Psycheschwingen trägt. Die stillwaltende Nothwendigkeit des Epos nimmt alle Bedingungen der menschlichen Existenz in sich auf. Vor dem Auge des Epikers schwebt immer der ganze Kosmos. Er ist kein sittlicher Rhadamanth! Er sieht den Einzelnen verstrickt in ein Netz von Elementen, welche Natur und Kultur ihm über das Haupt geworfen, seine Entwickelung ist ein Kampf mit ihnen; der Epiker schaut sie mit den Augen des Spinoza sub specie aeternitatis an und zeigt uns im Ringen des Einzelnen das Ringen der ganzen Menschheit.

Aus diesem Anlehnen an die unerbittliche Logik des Weltgesetzes, an die fest ineinander greifende Kette von Ursache und Wirkung folgt für die Komposition des Epos die Nothwendigkeit einer stetigen Entwickelung, eines ununterbrochenen Fortschrittes ohne Sprünge in Raum und Zeit. Der Epiker kann uns durch weite Räume führen, aber wir müssen den Helden Schritt für Schritt auf seiner Wanderschaft begleiten. Es darf keine Lücke eintreten, wo uns seine Führung verläßt. Die Irrfahrten des Odysseus von Ilium bis zu seiner Heimkehr nach Ithaka erfahren wir in ihrem vollständigen Zusammenhang, wenngleich ihre Erzählung in sich gebrochen ist, da sie theils der Dichter selbst vorträgt, theils seinen Helden vortragen läßt. Dadurch tritt eine kleine, aber spannende Verschiebung in der Zeit ein, indem wir das Spätere mit dem Helden selbst miterleben, ehe wir das Frühere aus seinem Mund erfahren. Das Gesetz epischer Stetigkeit wird dadurch nicht verletzt; denn die Erzählung selbst schließt sich zwanglos als eine Begebenheit an die Kette der andern an. Wenn wir Odysseus bis zu den Phäaken, Aeneas bis zur Dido begleiten: so gehört die Erzählung des Vergangenen mit in den Kreis der Erlebnisse der Helden. Der neue Roman hat von diesem

Kunſtgriffe der alten Epiker, dieſen Einſchachtelungen des Früheren in das Spätere, der kleinen Erzählung ſeiner Helden in die große des Dichters, einen ausgedehnten Gebrauch gemacht. Da uns der Epiker gleich in medias res führen ſoll, ſo iſt er in ſeinem guten Rechte, Früheres zur Motivirung nachzuholen. Auch er darf die Spannung des Hörers nicht vernachläſſigen! Nur aus ſolcher Vernachläſſigung erklärt ſich die ausgeſprochene Abneigung der Neuzeit gegen die erhabene Langeweile des großen Kunſtepos, gegen dies Waten in epiſchem Sande. Wenn man mit Schiller ſagt: „der epiſche Dichter ſchildert uns das ruhige Daſein der Dinge in ihren Naturen, ſein Zweck liegt ſchon in jedem Punkte ſeiner Bewegung;“ ſo ſchwebt man in Gefahr, das lebendige Ziel zu vergeſſen, das dieſer Bewegung vorſchweben muß. Die Wahrheit dieſer Behauptung trifft die epiſche Darſtellungsweiſe und ihre verweilende Plaſtik; aber als Grundgeſetz des Epos hingeſtellt, wäre ihre Einſeitigkeit bedenklich. Kein neuer Roman iſt ſpannender, als die Odyſſee — und wenn man die Langweiligkeit der Meſſiade damit vergleicht, ſo erkennt man, daß die epiſche Kunſt des Homer bei weitem größer war, als die Klopſtock's. Zwar die Spannung des Epikers iſt anderer Art, als die des Dramatikers. Dieſe geht energiſch, beſtimmt, raſch nach der Zukunft; jene bewegt ſich langſam, unter zahlreichen Hemmungen, dem feſten Ziel entgegen; ein Ziel, das als Ausgangspunkt einer organiſchen Entwickelung mit Nothwendigkeit gegeben iſt und deshalb eine gewöhnliche Neugierde nicht zu überraſchen vermag. Die Spannung des Epikers geht auf die Vergangenheit. Im Drama muß der Zuſchauer von Hauſe aus mit im Geheimniß ſein; das Signalement der einzelnen Perſonen muß ihm vollſtändig klar ſein, die Ueberraſchungen, Verwechslungen finden nur unter den Mitſpielenden ſelbſt Statt; für das Publikum giebt es kein zugeknöpftes Inkognito. Wohl wird hiergegen vielfach gefehlt; aber die unverhofften Entpuppungen, die auch für den Zuſchauer geheimnißvollen Geſtalten ſind undramatiſch! Ganz anders im Epos, im Roman! Hier finden die Myſterien der Vergangenheit ihre Stelle! Die handelnden Perſonen haben ihre Antecedentien, die ſich uns erſt allmählich enthüllen, ähnlich wie wir im Verkehr des Lebens mit Charakteren zuſammentreffen, deren Vergangenheit uns erſt nach und nach offenbar wird! Die Kunſt des Epikers beſteht nun

darin, auf dieſe Vergangenheit zu ſpannen, dieſe Spannung zu ſteigern und die Enthüllungen in einem entſcheidenden Moment eintreten zu laſſen, wo ſie ſich bedeutſam in den Gang der Geſchicke verweben. Das moderne Epos, der Roman, wird kaum ohne dieſe Spannung wirken können, die eine naivere Zeit entbehren konnte. Die Welt der Wunder, die ſich in den Thaten der Götter und Helden in erſtaunenswerther Weiſe enthüllte, welche die Gemüther mit ſeltenem Zauber gefangen nahm, bedarf in einer Zeit des nil admirari und der verſchollenen Himmelsgeheimniſſe eines Erſatzes, der nur in den wunderbaren Verſchlingungen des Geſchickes, welche die Gemüther anregen und ſpannen, gegeben ſein kann. Das Epos iſt eine allmähliche Evolution verzweigter Geſchicke; es liegt eben ſo viel jenſeits ſeiner Schwelle, wie diesſeits, und es iſt die Kunſt des Epikers, weder zu früh, noch zu ſpät mit dem richtigen Tempo ein plötzliches Licht auf die dunkeln Maſſen fallen zu laſſen, ſie aus der Nachtſeite in die Tagſeite der Geſchichte zu rücken. Ganz anders ſpannt der Dramatiker, der uns ſein Drama wie ein Schachräthſel vorführt, wo uns die beſtimmten Figuren und ihre beſtimmte Stellung von Hauſe aus gegeben ſind, und wo es nur auf die entſcheidenden Züge ankommt, die in gewandter und überraſchender Kombination das Räthſel löſen. Dramen, die aus Romanen ungeſchickt gebildet ſind, zeigen in zahlreichen Erzählungen des Vergangenen, das noch jenſeits des erſten Aktes liegt und oft erſt im letzten zur Sprache kommt, unverhüllt ihren epiſchen Urſprung und die Verwechslung der epiſchen Spannung mit der dramatiſchen.

Wir haben ſchon oben geſehn, inwiefern das Epos Einheit der Handlung erfordert. Dieſe Einheit ſchließt die Epiſode nicht aus, im Gegentheil, „die Selbſtſtändigkeit der Theile macht," wie Schiller ſagt, „einen Hauptcharakter des epiſchen Gedichtes aus." Die dramatiſche Handlung ſchießt wie ein Pfeil nach dem Ziel; die epiſche ſchlängelt ſich wie ein Bach nach demſelben hin. All die Krümmungen und Biegungen, all die Ausweichungen bis zu halber Rückkehr gehören zum Weſen des Epos, das an keiner lieblichen Stätte, die ſein Gang berührt, vorbei zu eilen braucht. Das Epos giebt uns ein Weltbild, deſſen Spiegel der Held iſt, das Drama ein Heldenbild, deſſen Spiegel die Welt iſt. Ja man kann im Epos überhaupt nur von Epiſoden

ſprechen, wenn man das beſtimmte Ziel, das ſeinen Schlußſtein bildet, in's Auge faßt. Der Epiker darf das Ziel indeß eben ſo gut aus dem Auge verlieren, um das Weltbild nach einer andern Seite hin zu vertiefen, mag die Beziehung zum Helden auch ſo locker wie möglich ſein. Freilich darf eine Epiſode nicht ein dramatiſches Intereſſe haben, das außerdem nicht einmal dazu dient, das Kulturgemälde zu vollenden. So muß die Epiſode von Olind und Sophronia im zweiten Geſange von Taſſo's Jeruſalem als müßiges Beiwerk getadelt werden. Schöne Epiſoden ſind ein Schmuck des Gedichtes und außerdem ein wirkſames Mittel des epiſchen Kontraſtes, indem der Dichter durch ſie das Ernſte und Heitere, Strenge und Zarte zu verſchmelzen vermag. Wie der Epiker in den Epiſoden den geraden Weg der Handlung *verläßt*: ſo *hemmt* er ihn durch zahlreiche retardirende Motive. Der Strom des Epos verläßt in Folge dieſer Hemmungen ſein enges Bette; er wird zum See, der ſich in die Weite ausdehnt, und kehrt dann wieder in engere Grenzen zu geradem Laufe zurück. Die Winde des Aeolus, welche, von den neugierigen Genoſſen des Odyſſeus aus ihren Schläuchen entlaſſen, das Schiff des Helden zur Inſel des zürnenden Sturmgottes zurücktreiben, ſind zugleich ein Bild und Beiſpiel dieſer Hemmung. Auch iſt es nicht gleichgültig, *wo* der Epiker den Faden der einen Begebenheit fallen läßt, um den einer andern aufzunehmen, welche zum ganzen Verlauf ſeines Epos gehört. Homer verſtand dies ebenſo gut, wie es Eugène Sue verſteht, und wußte mit der *epiſchen Technik* in einer Weiſe Beſcheid, welche noch für die ſpäteſten Epigonen lehrreich iſt. Er ſchildert uns z. B. die Reiſe des Telemachos und ſeine Heimkehr, ehe er ſich zu dem in der Grotte der Kalypſo weilenden Odyſſeus wendet; aber er läßt den jungen Helden nicht ſicher in den Hafen von Ithaka einlaufen. Er ſchildert uns die Verſchwörung der Freier gegen ihn; er ſchildert uns die angſtvolle Erwartung der durch ein Traumbild erregten Penelope; er ſchließt mit den Verſen:

Aber die Freier im Schiff durchſegelten flüſſige Pfade,
Stets des Telemachos Mord in grauſamer Seele bewegend.
Mitten liegt in dem Meer ein Eiland ſchroff von Geklippe,
Dort wo Ithaka ſcheidet der Sund von der felſigen Samos,
Aſperis, nicht ſehr groß; da empfängt mit doppelter Einfahrt
Schiffe der Port; hier lauernd erwarten ihn die Achaier!

Und hier bricht er ab und erzählt in einer langen Reihe von Geſängen die Schickſale des Odyſſeus! Wie wird Telemachos ankommen? Wird er dem Hinterhalt der Freier glücklich entgehen? Wird die ſorgenvolle Mutter den Geretteten wieder in die Arme ſchließen? Mit dieſen ungelöſten Fragen entläßt uns der Dichter, hemmt die Erzählung mitten in ihrem Verlauf und führt die Entwickelung der Hauptbegebenheit weiter fort. Durch dieſe Hemmung feſſelt er zugleich! Während wir weiter hören oder leſen, bleibt im dunkeln Grunde unſeres Gemüthes die Erwartung zurück, den weiteren Fortgang jener abgebrochenen Begebenheit zu erfahren. Dieſer epiſche Effekt des Hinausſchiebens iſt dem Dramatiſchen entgegengeſetzt. Der Epiker ſchließt einen Abſchnitt ſeiner Dichtung in hemmender und abbrechender Weiſe; der Dramatiker im Gegentheil ſchließt den Akt mit einem entſcheidenden, zu voller Geltung gebrachten Moment der Handlung. Die Technik des neuen Romans, für welche das geſchickte Abbrechen und Aufnehmen der Fäden ein weſentliches Mittel iſt, das Intereſſe immer wach zu halten, kann ſich daher auf das Muſter der älteſten Volksepopöen berufen.

Was nun die Darſtellungsweiſe des Epos betrifft, ſo läßt ſie ſich am ſchlagendſten als eine „plaſtiſche“ bezeichnen. Hegel nannte die Bilder des Epikers „Skulpturbilder der Vorſtellung.“ Feſt auf ſich ſelbſt ruhend, wie aus Erz und Marmor gegoſſen, klar, beſtimmt, von zuſammenhängenden Linien und Formen, bis in's Einzelne ausgeprägt, ſollen die epiſchen Geſtalten vor unſern Augen ſtehn; Alles, was der Epiker ſchafft, ſoll ein Reliefbild ſein. Das Epos verlangt die höchſte Objektivität des Styles. Auch die innere Welt der Seele muß uns, wie die äußere, in klarem Zuſammenhang vorgeführt werden. In unſerer Zeit der größern Innerlichkeit läßt ſich die Empfindung nicht immer durch die Anſchauung darſtellen; aber die Welt der Empfindungen, der Vorſtellungen, die vor der Seele vorüberziehn, muß uns wie ein innerlicher Kosmos in klarer Aufeinanderfolge dargelegt werden! Und niemals darf der Epiker ſeiner eigenen Empfindung einen beredtſamen Ausdruck vergönnen! Sie darf ſich nur in der Wärme und Innigkeit offenbaren, mit der ſie die Empfindung ſeiner Helden durchdringt! Tiefe und zarte pſychologiſche Entwickelungen, wie ſie ſich in den Romanen einer George Sand, eines Balzac u. A. finden, ſind daher echt epiſch, ſobald ſie nur am Faden

innerer Nothwendigkeit verlaufen. Die Objektivität des Epikers kann dadurch nicht verlieren, daß das Objekt ein innerliches wird! Es giebt auch eine Plaſtik des Seelenlebens, und der Epiker wird heut zu Tage der größte ſein, der allen ihren Bedingungen gerecht wird.

Die Diktion des Epos wird klar und beſtimmt, voll und würdig einherfluthen! Die ſeelenvolle Bildlichkeit der Lyrik, die energiſche Metapher des Drama wird hier durch die ausgeführte Vergleichung vertreten, deren epiſches Weſen wir ſchon früher erörtert, und die ſich wie eine kleine gleichartige Epiſode in das Rundgemälde des Epos einfügt. Das lyriſche Element wird im ſtrengeren Epos und dem ihm nachgebildeten plaſtiſchen Roman z. B. in „Hermann und Dorothea" und „Wilhelm Meiſter" kaum eine Stätte finden können; denn die begeiſterte Gluth des Epikers iſt in ſeiner Schilderung immer latent und gebunden und darf nie in entfeſſelter Flamme emporlodern. Anders verhält es ſich mit den lyriſch-epiſchen Miſchgattungen, die ſich im Mittelalter und in der neuen Zeit ausgebildet. Die Romanze, die poetiſche Erzählung, z. B. Byron's, der ſentimentale Roman, wie Goethe's „Werther," der humoriſtiſche, wie Jean Paul's „Titan," nehmen die reichſten Elemente lyriſcher Stimmung in ſich auf. Da ſich dieſe Gattungen hiſtoriſch ausgebildet haben und ſogar in einer gewiſſen Breite die Literatur beherrſchen: ſo kann ihre Berechtigung für unſere moderne Poeſie nicht in Abrede geſtellt werden. Für die poetiſche Erzählung würde indeß der weſentliche Fortſchritt in einer größeren Herausbildung des ſtreng epiſchen Styles beſtehn. An das Dramatiſche, das dem Epiſchen ſeinem Weſen nach entgegengeſetzt iſt, erinnert das Epos nur durch den Dialog, welcher in den alten großen Volksepopöen keine geringere Bedeutung hat, als in den neuen Romanen. Doch der epiſche Dialog ergeht ſich in behaglichem Schildern und Ausmalen; nicht blos der greiſe gereniſche Neſtor, ſondern auch andere Helden Homer's gefallen ſich in einer weit ausholenden Geſchwätzigkeit, in ausführlichen Erzählungen ihrer Erlebniſſe; und ſelbſt wo ſie einen in die Handlung eingreifenden Rath ertheilen, motiviren ſie ihn mit breit ausgeführten Beiſpielen. Der dramatiſche Dialog iſt beſtimmt, ſchlagend, zweckvoll, charakteriſtiſch; der epiſche oft nur eine mittelbare Form der Erzählung, indem der Dichter ſeinen Helden ſelbſt zum Epiker macht und ihm die lebensvollere Darſtellung überläßt. Hierher gehört auch die

Briefform in einigen neueren Romanen. Der Dialog iſt im Drama weſentliche Form, im Epos zufällige Einkleidung.

Was nun ſchließlich die Versform des Epos betrifft, ſo kommen die indiſchen Slokas, das Versmaaß des Firduſi, die Hexameter Homer's und Virgil's und die Nibelungen- und Gudrunſtrophe darin überein, daß ihr Gang vollwogend und majeſtätiſch, die Verszeilen langgeſtreckt und geräumig und des rhythmiſchen Wechſels fähig ſind. Die italieniſchen Strophen, Dante's Terzinen, Taſſo's und Arioſt's Stanzen erreichen daſſelbe durch eine Architektonik, welche vorzugsweiſe auf den Säulen des Reimes ruht. Der moderne Roman bedient ſich der Proſa, welche allerdings eine minder kunſtvolle, aber geräumigere Form für die Darſtellung weitverzweigter Kulturverhältniſſe iſt. Die poetiſche Erzählung dagegen ſchillert in den bunteſten Rhythmen, wie es der Charakter dieſer farbenreichen Zwittergattung mit ſich bringt.

Zweiter Abſchnitt.

Die Volksepopöe.

Die Volksepopöe iſt die große Stammmutter aller epiſchen Dichtung. Sie gehört einer Kulturepoche an, in welcher das Leben ſelbſt noch keine feſte, verſtändige, organiſche Gliederung gewonnen, ſondern ſich gleichſam durch die freie That des Menſchen immer von Neuem erzeugte. Der aufgeſchloſſene Sinn für das Schöne und Rechte, Gute und Wahre, der Inſtinkt des Gemüthes beſtimmt allein die Handlungsweiſe der Menſchen. Die barbariſche Zeit roher Gewaltthat liegt hinter ihnen; aber noch ſind ſie nicht in ein Zeitalter getreten, in welchem die Norm beſtimmter und feſter Satzungen als Staatsmacht, religiöſes und moraliſches Kredo den Willen des Einzelnen einem allgemeinen Gebot unterordnet. Noch fehlen alle weitläufigen Vermittelungen einer Kultur, welche tauſend Hände für einander arbeiten läßt, ſodaß weder der Gebrauch noch der Genuß friſch von der Quelle ſchöpft, ſondern ſich nur ein Produkt aneignet, das bereits die Stempel einer vielfachen Arbeit trägt. Wie ganz anders iſt das jugendliche, das heroiſche Zeitalter! Da hat der Held das Schiff ſelbſt

gezimmert, auf dem er das Meer durchgleitet, den Wagen selbst gebaut, auf dem er in die Schlacht eilt, das Roß selbst gezogen, das er an den Wagen anschirrt! Nichts ist ihm fremd und äußerlich; in Allem sieht er seine Thätigkeit, spiegelt sich seine Kraft. Kein kategorischer Imperativ, kein moralisches „Sollen" läßt ihn so oder anders handeln; er folgt den Eingebungen des Augenblickes, der Götter. Achilleus schleift in grausamem Triumphe den getödteten Hektor um die Mauern Troja's, gewährt aber mit menschlicher Rührung die Bitte des greisen Priamos, des eigenen alten Vaters gedenkend! So sind diese Helden! Feurig folgen sie dem wilden und edeln Zug ihrer Natur; es sind keine nach Paragraphen gemodelten und zugestutzten Menschen; es sind Söhne und Enkel der Götter! Darum sind auch diese Götter selbst für die Volksepopöe eine Nothwendigkeit, und es giebt keinen schiefern Ausdruck, um ihre Wirksamkeit in diesen Epen zu bezeichnen, als den einer Göttermaschinerie. Nichts ist maschinenmäßig in diesem Verkehr der Götter und Menschen! Die Mächte der Natur und des Gemüthes haben Menschengestalt angenommen. Das Meer, das dem Odysseus die Heimkehr wehrt, wird zum zürnenden Poseidon; und die Besinnung, die in der Brust des zornigen Achilleus erwacht, erscheint hinter ihm als Zeus blauäugige Tochter Athene und faßt ihn an seinem goldgelockten Haupthaar. Die Ermattung des Patroklos stellt der Dichter dar, indem Apoll dem Helden, der die unbesiegbaren Waffen des Achilleus trägt, in Rücken und Schultern schlägt, ihm die Lanze zerbricht, den Helm vom Haupt und den Schild von den Schultern reißt und den Harnisch löst! Und dem Odysseus, als er im Kampfspiele der Fäaken den schwersten Stein am weitesten schleudert, erscheint Athene in Gestalt eines freundlich zunickenden Fäaken, der ihm die Stelle bezeichnet, wo sein Stein liegt, allen andern weit voraus! Wie liebenswürdig ist hier das trostreiche Siegsgefühl in der Brust des Helden in eine menschlich-göttliche Gestalt verwandelt! Und die Wildheit des allgemeinen Krieges selbst, der nicht blos die einzelnen Helden, sondern die kämpfenden Völker selbst im entfesselten Sturm der Schlacht gegeneinanderführt, erscheint als Ares, der tobende Gott, und Götter kämpfen gegen Götter.

Die Homerischen Götter sind indeß nicht blos personificirte Mächte des Lebens; es sind individuelle, plastische Gestalten; sie haben ihre eigene

Geſchichte, ihre eigene Lebenswirklichkeit. Doch in den Aether der olympiſchen Heiterkeit getaucht, darf kein rauher Konflikt ſie berühren. Wohl wagt der kühne Diomedes, Aphrodite mit der Lanze zu verwunden durch die unſichtbarmachende, von den Chariten ſelber gewebte Hülle. Laut ſchreit die Göttin auf; unſterbliches Blut, klarer Saft rinnt aus der Wunde, und die Schmerzbetäubte trägt die windſchnelle Iris aus dem Getümmel zum Olympos, wo ihre Wunden von Dionen's mütterlicher Hand geheilt werden; denn kein ſterbliches Loos iſt ihr beſchieden! Auch Ares ſchmachtete in Feſſeln, Here wurde von Amphitryon's Sohn verwundet — doch kurz und vorübergehend iſt die Paſſion der olympiſchen Götter. In ihrer Ab- und Zuneigung zu den Sterblichen folgen ſie den Eingebungen der Laune; ſie wählen ihre Günſtlinge nach Wohlgefallen. Ihre unſterbliche Heiterkeit iſt ſo frei von der Verdumpfung indiſcher Moral, daß ſie mit unermeßlichem Lachen ſehn, wie die ehebrecheriſche Aphrodite mit Ares ruht in Liebe geſellt, von den künſtlichen Banden des ſinnreichen, hinkenden Gatten gefeſſelt! Und der Argostödter Hermes empfindet nur Neid über dieſe Beſchämung, und ruft:

Band', auch dreimal ſo viel, unendliche, möchten mich feſſeln,
Und ihr all', o Götter, es ſchaun und die Göttinnen alle!
Dennoch ruht' ich gern bei der goldenen Aphrodite.

Die Götter des Homer ſind ſeine Heroen, den Bedingungen der Sterblichkeit entnommen, in ſelige ätheriſche Freiheit verſetzt! Wie hinter den Helden des Homer die Kulturkämpfe des barbariſchen Zeitalters: ſo liegt hinter ſeinen Göttern der ernſte Titanenkampf, das Ringen mit den Mächten des Abgrundes! Die Olympier und die Helden der Ilias und Odyſſee befinden ſich in der goldenen Mitte einer harmoniſchen Zeit und werden als die Urtypen göttlicher Menſchen und menſchlicher Götter ewig zuſammengenannt werden.

Die indiſchen Götter des Mahabharata und Ramayana erfreuen ſich nicht dieſer harmoniſchen Klarheit. Hier wiegt eine theologiſche Dogmatik vor — mitten in der Schlacht trägt Kriſhna dem Ardſhuna auf einem Streitwagen die achtzehn Geſänge umfaſſende Epiſode Bhagawatgita vor, eine äußerlich eingeſchobene myſtiſche Dogmatik! Im deutſchen und perſiſchen Volksepos vertritt ein ſeltſames Zauberwerk, Siegfried's Tarnkappe, die raubenden Greifen, der Zauberpfeil der Semiurg, die Götter-

maſchinerie! In den „Nibelungen“ wie im „Schahname“ ſind es trotzige, auf ſich ſelbſt ſtehende Heroen, dort ein Heidenthum ohne Götter, hier ein erhabener Fatalismus! In den Geſängen Oſſian's vermitteln die auf Wolken ſchwebenden Heldenſchatten den Himmel und die Erde!

Zu den Bedingungen des heroiſchen Epos, welche allen dieſen großartigen Gedichten gemeinſam ſind, gehört die Selbſtſtändigkeit und Unabhängigkeit der kämpfenden Helden, die dem Oberfeldherrn nur als freie Bundesgenoſſen folgen. Der zürnende Achilleus ſondert ſich mit ſeinen Myrmidonen vom Kampfe ab; ebenſo Karna in dem Mahabharata, der ſich mit Bhiſhma erzürnt hat. In der „Gudrun“ ſendet Frau Hilde Boten zu ihren Freunden, zu Herwig, dem Dänen Horand, zu Morung, Frute, Waten von Sturmland, um ſie zum Kriegszug nach der Normandie aufzufordern. Gleichberechtigte freie Helden ziehn in den Kampf! Nur in den „Nibelungen,“ demjenigen Volksepos, das in ſeiner Motivirung von dramatiſcher Innerlichkeit iſt, wird das Vaſallenthum des Dienſtmanns Hagen, der Siegfried ermordet, als ein entſcheidendes Motiv betont.

Eine vergleichende Anatomie des Volksepos, zu der Carrière*) einige geiſtvolle Umriſſe gegeben, läßt uns zwiſchen dem indiſchen, griechiſchen, perſiſchen und deutſchen bedeutſame Aehnlichkeiten entdecken. Bei allen vier Nationen iſt ein feuriger Jugendheld, Karna-Achilleus-Sijawuſch-Siegfried, die am meiſten feſſelnde Erſcheinung. Karna, der Sohn des Sonnengottes, hat von ſeinem Vater einen undurchdringlichen Panzer erhalten; Achilleus iſt in den Styx getaucht und nur an der Ferſe verwundbar; Siegfried iſt unverwundbar durch das Blut des erſchlagenen Drachen Fafnir und nur an einer Stelle zwiſchen den Schultern verletzlich. Alle dieſe Lichthelden fallen in der Pracht und Blüthe der Jugend; ſie wahrten nicht ihre Reinheit; ſie traten in nähere Berührung mit dem feindlichen Element: Achilleus durch ſeine Ehe mit der Polyxena, Sijawuſch durch ſeine Vermählung mit Ferengis, der Tochter Afraſiabs, Siegfried durch ſeine Heirath mit Chriemhild, durch ſeine Verbindung mit den Nibelungen, den Kindern des Abgrundes! Aber im Untergange dieſer Sonnenſöhne liegt zugleich eine ahnungsvolle Wehmuth ausge-

*) Weſen und Formen der Dichtkunſt. S. 305 u. flgde.

drückt, jener elegiſche Zug, der durch Oſſian's Heldengedichte geht, am ergreifendſten, wo er am Grabe ſeines Sohnes Oskar weint, die ewige Klage, daß nichts Edles und Herrliches in dieſer Welt Beſtand hat, und daß die Jugend ſelbſt ein früher Tod ereilt. Und auch das Jugendalter der Welt, das ſolche Helden ſchafft, hat keinen Beſtand! Das iſt ein Zug weltgeſchichtlicher Trauer, der durch dieſe großen Epopöen geht. Auf den Fall jener Lichthelden folgt die Rache: Ilium's Zerſtörung, Kai Kosrus Rachezug gegen Turan, der Untergang der Burgunder durch Chriemhild! In dieſen blutigen und düſtern Kataſtrophen findet die epiſche Volksſage ihren Schlußſtein.

Sehr richtig hat Carrière darauf hingewieſen, daß dem großen Epos des Völkerkampfes und Heldentodes meiſtens ein ſanfteres Epos zur Seite ging, deſſen Mittelpunkt die Verherrlichung der weiblichen Treue bildet: Nal und Damajanti, die Odyſſee, die Gudrun. Nal und Damajanti iſt bekanntlich eine Epiſode des Mahabharata, eine umgekehrte Odyſſee, in der das Weib in Wäldern und Städten umirrt nach dem Manne, der ſie verlaſſen, bis ſie das Geſchick wieder mit einander vereinigt. Doch man könnte das Ramayana ſelbſt als das Epos der Treue betrachten, indem ja ſein Held Rama die geliebte Gattin Sita dem Wildnißrieſen Ravanas auf einem ſiegreichen Heerzug nach Lanka (Ceylon) wieder abkämpft. Sita beweiſt ihre Treue durch ein Feuerordale. Auch hier bildet die glückliche Vereinigung der getrennten Gatten den Schluß des Epos, das in ſeinem abenteuerlichen Zug in die Ferne, einem Zug von kulturbringender Bedeutung, die durch den Pflugträger, der den Helden begleitet, ausgedrückt iſt, in dem märchenhaften Zauber, der um dieſe Völker der Ferne, die Affenvölker und ihre Helden ſchwebt, in ſeiner nicht auf einen Punkt koncentrirten, ſondern hinausſchweifenden Kampfesluſt an die Odyſſee erinnert.

Auch darin kommen alle dieſe Volksepopöen überein, daß das Volk in den entſcheidenden Zügen der Sage dem Sänger vorgedichtet hat, der mit künſtleriſcher Kraft und künſtleriſchem Bewußtſein aus dieſen Ueberlieferungen ein organiſches Ganze ſchuf. In ihrer letzten Geſtalt tragen ſie ein einheitliches Gepräge, das nicht blos auf eine ordnende Hand, ſondern auf einen ſchöpferiſchen Genius hindeutet, der wie eine Sonne

über dieser Sagenwelt aufging und ihre zerstreuten Gestalten in ein gemeinsames und ewiges Licht setzte.

Unter allen diesen Epopöen nehmen Homer's „Ilias" und „Odyssee" den ersten Rang ein. Diese hellenischen Volksbibeln sind zugleich gesetzgeberisch für das Epos aller Zeiten. Das Epos, als die plastische Dichtung, mußte seine höchste Blüthe in jenem Volke jugendlicher Plastik erreichen, das, einzig in der Weltgeschichte, dies Ideal der klaren und festen Formenschönheit vertritt. Die „Ilias" behandelt den Kampf vor Troja, nicht seine zehnjährige Belagerung, sondern die entscheidenden Ereignisse des letzten Jahres, welche den Sturz der Veste herbeiführten, Ereignisse, die ihren Mittelpunkt im jugendlichen Heldencharakter des Achilleus finden. Die „Odyssee" behandelt die Heimkehr von Troja, indem sie ebenfalls einen Helden, den Odysseus, zum Mittelpunkte macht und die Schicksale der andern heimkehrenden Helden nur in zerstreuten Erzählungen einschaltet. Die seltene Meisterschaft einer maaßvollen Darstellung, die von jeder Ueberladung frei und doch reich an gesättigten Farben ist; die großartige Auffassung, welche, ohne die Einheit des Epos zu opfern, ein Kultur- und Weltgemälde entrollt; die unendliche Naivetät eines glücklichen Zeitalters, die sich in diesen Göttern und Helden ausspricht; die kunstvolle Komposition, welche eine echt epische Steigerung und Spannung nach Zielen hin, die von Anfang an klar und bestimmt sind, zur Geltung bringt; die Plastik der Charaktere, die bei allem Reichthum der Züge doch harmonisch, bei aller Kraft und Größe doch echt menschlich sind; eine rhythmische Behandlung, welche den Hexameter selbst, wie einen marmornen Vers, zu vollkommenem plastischem Ausdruck meißelt — alle diese Vorzüge machen aus jenen jonischen Gesängen ewige Muster der Kunst, aus denen noch die spätesten Geschlechter die harmonische Durchdringung von Form und Inhalt erlernen werden, welche das Wesen des echten und unsterblichen Kunstwerkes ist. Die indischen Epopöen, Mahabharata und Ramayana, besonders die erstere, sind reich an großen und phantasievollen Zügen; der Kampf der Helden auf ihren Elephanten und Streitwagen ist oft mit anschaulicher Plastik geschildert; das indische Naturleben tritt mit exotischem Arom vor uns hin, und die Lieblichkeit der Idylle erinnert

oft an die Homeriſche — aber es fehlt dem erſten Rieſenepos mit ſeinen hunderttauſend Sloken die künſtleriſche Einheit, die geſchmackvolle Anordnung; ein theoſophiſcher Wuſt überwuchert das Ganze; es iſt ein ungelichteter Urwald der Phantaſie! Und auch das zweite Epos, die maaßvollere Schöpfung des Valmiki, kann ſich mit den Homeriſchen Gedichten weder an Klarheit noch an Rundung meſſen.

Vergleichen wir aber unſere alten deutſchen Volksepopöen mit den Homeriſchen: ſo entdecken wir alsbald den mehr nach innen gewandten, germaniſchen Geiſt, welcher die That den Helden in's Gewiſſen ſchiebt; wir finden Züge von mehr dramatiſcher als epiſcher Kraft, ſtarke Charaktere, die auf ſich ſelbſt ruhn, jene ſeltſame Miſchung von Treuherzigkeit und Wildheit, Liebenswürdigkeit und Barbarei, welche dem altgermaniſchen Charakter eigen; wir finden die Frauen als beſtimmende Mächte, aus den Tiefen ihres Gemüthes heraus die blutigen Thaten geboren. Dagegen befremdet uns in der Darſtellung das Holzſchnittartige, Nüchterne, Kahle; die farbloſe Erzählungsmanier, die Gleichgültigkeit gegen die Bedeutung der Ereigniſſe, indem oft das Unwichtige ausgemalt, das Wichtige flüchtig ſkizzirt wird und eine nicht geringe Zahl roher, nicht ewig menſchlicher Motive, wie z. B. die Bändigung der wilden Brunhild durch den unſichtbaren Siegfried! Die Helden der „Nibelungen" und der „Gudrun" haben bei weitem nicht jene volle menſchliche Beſtimmtheit, wie die des Homer; ſie werden uns mit einzelnen, oft abſtrakten Zügen geſchildert! Und wenn uns auch der Bart des biedern „Wate" in der „Gudrun" mit größerer Anſchaulichkeit gemalt wird, als das blonde Gelock des Menelaos: ſo können wir uns doch mit dieſem gutmüthigen Frauenſchlächter, dieſem nordiſchen Rena Sahib nicht befreunden. Wenn uns daher die altgermaniſche Heldenwelt durch ihre Innerlichkeit näher zu treten ſcheint, als die Homeriſche: ſo hat dieſe Innerlichkeit, in ihrer gewaltſamen Art und Weiſe, in der Miſchung kecker Kontraſte des Gemüthes, doch wieder etwas Befremdendes für uns; wir fühlen uns den Charakteren Homer's verwandter, denn ſie vertreten das Ideal einer ſchönen Menſchlichkeit. Selbſt die helleniſchen Frauen, die ſinnige, häusliche, ausharrende Penelope, die ſchöne, leichtfertige Helena entſprechen dem weiblichen Ideal mehr, als die Mannweiber der Nibelungen; tritt doch ſogar Chriemhild, die anfangs ein

ſanfteres Gegenbild gegen die wilde Brunhild zu ſein ſcheint, nachher als eine ganze Geſchlechter vertilgende Rachefurie auf! Anders verhält es ſich freilich mit der „Gudrun," dem würdigen Gegenbilde einer Damajanti und Penelope, deren in jeder Bedrängniß ausharrende Treue einen rührenden Eindruck macht. Die Befreiung der Gudrun durch die Helden des Nordlandes entſpricht der Befreiung der Penelope von den umwerbenden Freiern durch die Hand des Odyſſeus – nach der blutigen Kataſtrophe tritt ein ſanfter verſöhnender Schluß ein, der durch die mehrfachen Hochzeiten in der „Gudrun" im Sinne des ritterlichen Epos und des modernen Luſtſpieles in luxuriöſer Weiſe ausgeführt iſt.

Das große Epos von Iran, das „Schahname" des Firduſi, iſt in der Naivetät der Darſtellung allerdings dem Homeriſchen verwandt, indem durch alle Urpoeſie gleichmäßig die friſchen von keiner Civiliſation abgeſtreiften Züge echter Menſchlichkeit gehn. Doch fehlt dieſem Epos jene ſtreng geſchloſſene Einheit, welche über alle Epiſoden übergreift; es fehlt den Charakteren jene in ſich ſelbſt ſichere Gediegenheit der Homeriſchen Helden, welche den Göttern das Uebermenſchliche überläßt. Das Epos von Iran hat freilich keine Göttermaſchinerie; es ſtellt ſeine Helden ganz auf eigene Füße; aber gerade dadurch wachſen ſie oft über das menſchliche Maaß hinaus zu urweltlicher Titanengröße. Und fehlt der heitere Olymp mit ſeinen Menſchengöttern, ſo rauſchen doch unheimliche Fabelweſen, wie die Simurg, mit düſterm Flügelſchlag durch die Dichtung und wirken beſtimmend auf Menſchenſchickſal ein. Dieſe Simurg und die dunkle Welt der Zauberei, die Welt phantaſtiſcher und koloſſaler Geſtalten, erinnert vielmehr an die germaniſch nordiſche Sagenwelt; und in der That begegnen wir hier auch der verwandteſten poetiſchen Form. Das Epos von Iran iſt ein Epos des perſiſchen Ritterthums, ein Cyklus von Sagen, der über Geſchlechter hinübergreift, und deſſen einzige Einheit der Kampf der Fürſten und Helden von Iran gegen ihre Feinde iſt. Es iſt ein Krieg der Völker und Maſſen, wie in der „Ilias;" blutige Schlachten werden geſchildert; aber, wie dort, bilden auch hier dieſe ſich hinwürgenden Maſſen, ſoviel Zinken- und Tubalärm auch ertönt, ſoviel Blut auch vergoſſen und Staub aufgewühlt wird, mehr den dunkeln Hintergrund des Gedichts. Der Kampf iſt weſentlich ein Zweikampf; die letzte vollgültige Entſcheidung ruht auf der Tapferkeit der Einzelnen, der

vorleuchtenden Helden. So erinnert „der Kampf der elf Recken" an den Kampf der Horatier und Curiatier; ſo kämpfen Human und Biſchen, Ruſtem und Isfendiar. An das deutſche Volksepos erinnert das perſiſche auf der andern Seite wieder durch jene in die Tiefen des Gewiſſens zurückgehenden Konflikte, wie ſie im „Untergang des Sijawuſch," dem Höhepunkt des Schahname, enthalten ſind. Der junge Prinz hat Afraſiab, den Schah von Turan, in einer dreitägigen Schlacht geſchlagen und auf ſeine Bitte mit ihm Frieden geſchloſſen. Doch Kai Kaws, der Vater des Prinzen, nur auf die vollſtändige Vertilgung des Todfeindes bedacht, geräth über dieſen Friedensſchluß in höchſten Zorn und befiehlt Sijawuſch, die von Afraſiab geſtellten Geißeln ihm zuzuſenden, den Krieg aber nichtsdeſtoweniger fortzuführen. So ſteht Sijawuſch ſchwankend zwiſchen dem Gehorſam gegen den Befehl ſeines Vaters und Gebieters und zwiſchen der Gewiſſenspflicht, treu zu halten an dem gegebenen Wort und abgeſchloſſenen Vertrag. Er entſcheidet ſich für das letztere, heirathet die Tochter des Afraſiab, fällt aber den Hofintriguen zum Opfer und wird in grauſamer Weiſe ermordet. Trefflich iſt es motivirt, wie dieſer Prinz des lichten Iran ſich in das finſtere Turan verirrt, und wie ihn dort die aufgebäumten Schlangen des mächtigen Reiches erwürgen. Nichts hätte uns den Gegenſatz der beiden Reiche ſo klar an den Tag legen können, als dies Hinüberwandeln des Sterns von Iran in die Sphären von Turan und ſein beweinenswerthes Erlöſchen am mitternächtigen Himmel. Doch dieſer Konflikt des Sijawuſch, in welchem die freie Selbſtbeſtimmung des Helden in ihrer letzten Spitze die Entſcheidung trifft, iſt im höchſten Sinne tragiſch, und dieſer Abſchnitt des perſiſchen Epos iſt noch mehr als die Nibelungen in dramatiſcher Weiſe motivirt. Ebenſo giebt es Abſchnitte im Schahname, in welchem die Lyrik überwiegt, wie z. B. „Sal und Rudabe," das Gemälde eines indiſchen Frühlings, unter deſſen Roſen und Jasminen ſich am Anfange der Zeiten zwei für einander geſchaffene Weſen begegnen und den Bund für Leben und Tod ſchließen. Wenn das Schwelgen in dem Reize der äußern Erſcheinung, das üppigprangende Kolorit in dieſer Darſtellung leidenſchaftlicher und zugleich zarter Liebe bezeugen, daß dieſelbe unter dem glühenden Himmel entſtanden iſt, dem wir das „Hohe Lied" und die „Gitagovinde" verdanken, ſo fehlt doch nicht ein dem

abendländischen Gefühl verwandter Zug sanfter Schwärmerei und Schwermuth." (Schack.) Mit ebenso reicher lyrischer Fülle ist die Beschreibung des Lustortes von Sijawusch, Gangdes, und seiner paradiesischen Umgebung ausgemalt. Während daher das Homerische Epos ein Muster des streng epischen Kunstwerkes ist, während die „Nibelungen" dramatisch episch, aber ohne jeden lyrischen Zug sind: gehört das Schahname mehr zu jenen inkommensurablen Dichtungen, wo Episches, Dramatisches und Lyrisches sich üppig durcheinander ranken. Das persische Heldenbuch verleugnet den Charakter orientalischer Poesie nicht, wenn es auch gegen die kolossale und phantastische Erhabenheit der indischen noch maaßvoll erscheint. Die hyperbolische Darstellungsweise ist auch bei Firdusi vorherrschend. Die Hyperbel ist hier kein müßiger Schmuck; sie liegt den Handlungen und den Charakteren zu Grunde. Um uns einen Helden interessant zu machen, häuft Firdusi auf ihn eine Fülle des Außerordentlichen, so daß er durch das Unglaubliche seiner Kraft und seiner Leistungen hoch über gewöhnliche Menschenkinder hinauswächst.

Wir haben früher als einen gemeinsamen, oft mehr, oft minder ausgeprägten Zug dieser Volkepopöen das Elegische erwähnt und finden diesen elegischen Grundton auch bei Firdusi in einigen herrlichen Stellen angeschlagen. Abgesehn von jenen lyrischen Stimmungen, in denen sich die Ueberzeugung von der Nichtigkeit der Erscheinungswelt spiegelt, gewinnt die Klage über das Nichts und den leeren Schein des irdischen Glanzes in dem Theile der Dichtung, welcher Kai Chosru's Verschwinden behandelt, objektiv-epische Gestalt. Kai Chosru, der ruhmgekrönte Sieger über Turan, ein orientalischer Karl V., wird auf der Höhe seines Glückes welt- und lebensmüde, erklärt seinen letzten Willen, vertheilt Schätze und Lehnbriefe an die Großen, nachdem er ihrem Rath und ihren Ermahnungen widerstanden, der dunkeln Gewalt seines Schicksals, dem tiefen Drang seiner Seele folgend. Er nimmt rührenden Abschied von den Iraniern und seinen Töchtern, besteigt sein treues, schwarzes Roß Bahsad, das in der Dichtung mehr eine elegische Rolle spielt, wie Rustem's Roß Reksch eine heroische, reitet mit seinen treuen Pehlawanen in das wüste Gebirge und verschwindet dort, während in den Wirbeln eines Schneesturmes sein ritterliches Gefolge begraben wird. Dieser Abschnitt hat einen eigenthümlich wehmüthigen, dunkel ergreifenden Zug.

Man sieht, der Dichter schwelgt hier recht in seinen Lieblingsgedanken, die hier unter seinen Händen greifbare Gestalt gewinnen.

Eine die Objektivität des Epos ganz verschattende Gewalt gewinnt indeß diese elegische Lyrik, diese Klage am frühen Grabe jugendlicher Helden und des heroischen Zeitalters überhaupt in den gälischen Gesängen Ossian's. In seinen Hauptepen: „Fingal" und „Temora" ist die Behandlungsweise der klassischen Homer's vollkommen entgegengesetzt. Beide verherrlichen kriegerische Züge des Kaledonierhäuptlings nach Irland: im erstern eilt Fingal einem bedrängten irischen Häuptling Kuchullin zu Hilfe; im zweiten rächt er die Ermordung des jungen Königs von Erin Kormak an seinem Mörder Kairba und schlägt das Heer Kathmor's in die Flucht. Es ist der Völkerkrieg der Ilias; aber wie träumerisch ist die Behandlung! Im Nebel wogen die Gestalten durch einander, und nur flüchtig, wie ein sich durchkämpfender Sonnenstrahl, erhellt die Poesie Ossian's bald den einen, bald den andern seiner Helden! Der Komposition selbst fehlt es nicht an Einheit, aber das Interesse der Handlung geht ganz verloren in diesen lyrischen Schilderungen, welche eine träumerische Beleuchtung der Natur, eine träumerische Stimmung der Seele zum Mittelpunkte des Gedichtes machen, so daß die kämpfenden Helden selbst nur wie Schattenbilder erscheinen, wie „streitende Geister über Wolken gebeugt." Vergänglichkeit des Lebens und des Ruhmes — das ist's, was Ossian's Seele am mächtigsten durchzittert, und so scheint es, als läßt er die Harfe aus der Hand gleiten, welche die Thaten der Helden feiert, ehe das Lied ausgesungen; denn die Wehmuth über die Nichtigkeit alles Irdischen übermannt ihn:

„Barde," sprach Kathmor, „was weckst Du mir
Das Gedächtniß derer, die flohen?
Hat sich ein Geist aus dem düstern Gewölk
Zum Ohr dir geneigt, um so Kathmor
Mit Sagen der Vorzeit zu schrecken?
Ihr Bewohner der wolligen Nacht,
Eure Stimmen sind nur ein Hauch,
Der das Haupt der Distel erfaßt
Und ihren Bart auf die Bäche verstreut."

Die Kulturwelt Oſſian's iſt bei Weitem einfacher, als die Homer's, und beſchränkt ſich auf einige dürftige Züge. Der König ſchlägt den Kampfſchild, wenn es zur Schlacht geht; der Barde beſingt bei'm Mahl, wo die Muſchel im Kreis geht, die Helden der Vorzeit oder die Geſchicke der Liebe; die dem aufgehenden Mond verglichenen Schilde, die Schwerter, Speere und Streitwagen erglänzen in flüchtigem Reflex dämmernder Beleuchtung! Dagegen iſt die landſchaftliche Natur nicht eine todte Umgebung der Helden; nicht nur ihre Thaten werden den raſenden Stürmen und rauſchenden Strömen verglichen, nicht nur ſie ſelbſt den verſchiedenen Sternen des Himmels — nein, dieſe hervorbrechenden Waldſtröme, dieſe hochaufſpritzenden Fluthen des Geſtades, dieſe Winde, die über die moosbedeckte Heide wehn und den Bart der Diſtel zerſtreuen, dieſe Lüftchen im Schilfe des flüſternden Stromes ſind ja nur wie Träume, die bald kühn und wild, bald bang und wehmüthig durch die Seele der Helden ziehn, dieſe elegiſche Natur iſt der Spiegel ihres Innern, die Schatten von außen und innen verſchmelzen ſich zu jener lyriſchen Dämmerung, welche für Oſſian die epiſche Plaſtik Homer's zu einer Unmöglichkeit macht. Von den andern Volksepen, von denen wir noch das Czechy'ſche Epos von Zaboj und Slawoj, die ſerbiſchen epiſchen Volksgeſänge von König Laſar und Marko anführen, verdient das finniſche Zauberepos Kalewala beſonders erwähnt zu werden, weil es den eigenthümlichen Charakter dieſer Stämme, ihre Sitten, ihre landſchaftliche Umgebung mit großer Wahrheit und Anſchaulichkeit ſchildert. Die finniſchen Götter treten darin Alle auf; die Helden aber ſind große Zauberer, und der Wettkampf der Zauberei, zugleich mit einer Hochzeitfahrt um die ſchöne Tochter Lonhi's, der Wirthin des Nordlandes, bildet den Hauptinhalt des Epos. Es iſt intereſſant, hier Anklängen an die griechiſche Sage zu begegnen. So iſt Wainämönen der finniſche Orpheus, der größte Sänger, der Erfinder der Leier; alle Weſen, auch die Thiere, lauſchen ſeinen Tönen. Dagegen iſt Ilmarinen der finniſche Pygmalion, ein wunderſamer Schmied, der ſich ſelbſt von Gold eine Schöne bildete, die er wieder verließ, als er neben ihr zu ruhn verſucht hatte, weil ſie bei aller Vollendung der Form ſo wenig in ſeinen Armen erwarmen wollte, wie das elfenbeinerne Bild des griechiſchen

Bildners. Die Behandlungsweiſe iſt nicht Oſſianiſch nebelhaft, ſondern von jener froſtigen Klarheit und ſcharfen Zeichnung, wie ſie dem ſtarren Winter des baltiſchen Nordens eigen iſt.

Dritter Abſchnitt.

Das Kunſtepos.

Unter **Kunſtepos** verſtehn wir, im Gegenſatze zur **Volksepopöe**, die Nachdichtungen derſelben in einer ſpäteren Zeit, in welcher das goldene Zeitalter der Kultur, der naive Glauben an die Macht der Götter und die Größe der Helden dahingeſchwunden war und die Phantaſie der Dichter jene fehlende Friſche und Unmittelbarkeit durch ihre Erfindungen zu erſetzen ſuchte. Als **Kunſtwerk** ſteht die Volksepopöe, beſonders die Homeriſche, hoch über ihren Nachdichtungen. Das „**Kunſtepos**" iſt nicht künſtleriſcher, ſondern nur kunſtvoller. Die Epopöe ſammelt die Sagen des Volkes und alle Ueberlieferungen in einer organiſchen Einheit; das Epos ergreift einen Stoff der geſchichtlichen Welt oder der Tradition, die aber nur beſtimmten Lebenskreiſen, nicht dem ganzen Volke angehört, und ſchmückt ihn mit Zügen willkürlicher, dichteriſcher Erfindung aus. Das Genie eines Homer, Firduſi und Oſſian iſt größer, als das eines Taſſo, Camoëns und Milton; denn der Maaßſtab der heutigen Tages überſchätzten dichteriſchen Erfindungskraft genügt nicht für das tiefere Weſen des Genies. Die Bedeutung jener großen Volksdichter liegt aber darin, daß der Geiſt ihrer Nation und ihres Jahrhunderts in ihnen unmittelbar lebendig war, daß der ſchöpferiſche Inſtinkt ihrer Phantaſie mit dem politiſchen und religiöſen ihres Zeitalters zuſammenfiel, während die Sänger der Kunſtepen eine bereits fertige Kulturwelt mit unweſentlichen Erfindungen bereicherten. Wohl ſind die Epiker der romaniſchen Völker **Nationaldichter** geworden, aber nicht **Volksdichter** im Sinne Homer's. Nur der große **Dante** hat die Plaſtik des Katholicismus mit einer epiſchen Gewaltigkeit herausgebildet, die ihn jenen urſprünglichen Volksdichtern nähert. Ueberhaupt ſteht das **religiöſe Epos** ſpäterer Zeiten der Volksepopöe am nächſten, während die andern **Kunſtepen** ſich vergebens bemühten, jenen naiven Verkehr der

Götter und Helden durch Erfindungen zu erſetzen, welche in Wahrheit erſt den Namen einer Göttermaſchinerie verdienten, indem ſie an die theatraliſchen Flugmaſchinen und Wolkenwagen erinnerten.

Die Grundgeſetze des epiſchen Styls gelten natürlich auch für das Kunſtepos, deſſen Hauptverdienſt es iſt, ſeine Traditionen durch die Jahrhunderte fortgepflanzt zu haben. Das Ziel des Kunſtepos kann nur eine Erfüllung mit volksthümlichem Gehalte ſein; in ſeinen gelungenſten Schöpfungen ſteht es dieſem Ziele nahe, das auch für unſer Jahrhundert nicht aus den Augen gerückt ſein dürfte. Man hat allerdings den Roman das Epos der Neuzeit genannt; aber ſo geeignet ſeine Form für weitgehende Entwickelungen eines vielſeitigen Inhaltes und der ganzen realiſtiſchen Lebenspoeſie iſt, ſo darf man doch nicht vergeſſen, daß ſeine Kunſtform nicht die höchſte ſein, nicht eine höhere für die Gegenwart und Zukunft ausſchließen kann. Denn indem der Roman den Kammerdiener des Helden zu ſpielen das Recht hat, iſt er der Höhe großer hiſtoriſcher Perſönlichkeiten und Begebenheiten nicht angemeſſen und läßt zunächſt das Bereich des Weltgeſchichtlichen für eine epiſche Dichtung offen, welche durch eine mehr würdevolle und getragene Form auch das hiſtoriſch Gegebene zu adeln vermag. Schiller trug ſich in verſchiedenen Epochen ſeines Lebens mit dem Gedanken eines ſolchen modernhiſtoriſchen Epos, zu deſſen Helden er bald Friedrich den Großen, bald Guſtav Adolph wählen wollte. In Bezug auf den erſteren Stoff ſchreibt er: „Die Idee, ein epiſches Gedicht aus einer merkwürdigen Action Friedrich's des Zweiten zu machen, iſt gar nicht zu verwerfen, nur kommt ſie für ſechs bis acht Jahre für mich zu früh. Alle Schwierigkeiten, die von der ſo nahen Modernität dieſes Sujets entſtehen, und die anſcheinende Unverträglichkeit des epiſchen Tons mit einem gleichzeitigen Gegenſtande würden mich ſo ſehr nicht ſchrecken. — Ein epiſches Gedicht im achtzehnten Jahrhundert muß ein ganz anderes Ding ſein, als eines in der Kindheit der Welt. Und eben das iſt's, was mich an dieſer Idee ſo anzieht. Unſere Sitten, der feinſte Duft unſerer Philoſophieen, unſere Verfaſſungen, Häuslichkeit, Künſte, kurz Alles muß auf eine ungezwungene Art darin niedergelegt werden und in einer ſchönen harmoniſchen Freiheit leben, ſowie in der Iliade alle Zweige der griechiſchen Kultur u. ſ. w. anſchaulich leben. Ich bin auch gar nicht abgeneigt, mir eine Maſchinerie dazu zu erfinden, denn

ich möchte auch alle Forderungen, die man an den epiſchen Dichter von Seiten der Form macht, haarſcharf erfüllen. Dieſe Maſchinerie aber, die bei einem ſo modernen Stoffe, in einem ſo proſaiſchen Zeitalter die größte Schwierigkeit zu haben ſcheint, kann das Intereſſe in einem hohen Grade erhöhen, wenn ſie eben dieſem modernen Geiſte angepaßt wird. Es rollen allerlei Ideeen darüber in meinem Kopfe trüb durcheinander, aber es wird ſich noch etwas Helles daraus bilden. Aber welches Metrum ich dazu wählen würde, erräthſt Du wohl ſchwerlich. — Kein anderes, als ottave rime. Alle andern, das jambiſche ausgenommen, ſind mir in den Tod zuwider, und wie angenehm müßte der Ernſt, das Erhabene in ſo leichten Feſſeln ſpielen! wie ſehr der epiſche Gehalt durch die weiche, ſanfte Form ſchöner Reime gewinnen! Singen muß man es können, wie die griechiſchen Bauern die Iliade, wie die Gondoliere in Venedig die Stanzen aus dem befreiten Jeruſalem. Auch über die Epoche aus Friedrich's Leben, die ich wählen würde, hab' ich nachgedacht. Ich hätte gern eine unglückliche Situation, welche ſeinen Geiſt unendlich poetiſcher entwickeln läßt. Die Haupthandlung müßte, wo möglich, ſehr einfach und wenig verwickelt ſein, daß das Ganze immer leicht zu überſehen bleibe, wenn auch die Epiſoden noch ſo reichhaltig wären. Ich würde darum immer ſein ganzes Leben und ſein Jahrhundert darin anſchauen laſſen. Es giebt hier kein beſſeres Muſter als die Iliade." Dieſe Winke Schiller's ſind bedeutſam für die Neugeſtaltung eines volksthümlichen Kunſtepos, das weder in dem Roman, noch in der poetiſchen Erzählung einen vollkommenen Erſatz finden kann. Wir mögen ſelbſt von irgend einer mythologiſchen und phantaſtiſchen Maſchinerie abſtrahiren, eine äußerliche Forderung der Kunſtrichter, die Schiller allzuſehr imponirte, obgleich auch auf dieſem Gebiete noch ein genialer Treffer möglich war; wir mögen hinter die ottave rime ein Fragezeichen machen, ohne gerade den Hexameter an ihre Stelle zu ſetzen — aber im Weſentlichen zeigen dieſe Betrachtungen Schiller's unſern Dichtern den Weg zu einer idealeren epiſchen Kunſtform, zu der ſich unſere Poeſie aus der jung-deutſchen Proſa-Zerſplitterung und ihren Nachklängen, den erſten Gährungen des modernen Elements, wieder emporraffen muß. Ein hiſtoriſches Epos in dieſem Schiller'ſchen Sinne wird ebenſo hoch über dem hiſtoriſchen Roman ſtehn, wie Goethe's idylliſches Epos: Hermann und Dorothea

über den modernen Dorfgeſchichten. Und dies meiſterhafte Epos zeigt uns zugleich, wie der Roman, auch als Kulturgemälde der Gegenwart, noch eine höhere epiſche Form neben oder über ſich verträgt! Die liebenswürdige Idylle des beſchränkt bürgerlichen Lebens, im Gegenſatz zu den großen weltgeſchichtlichen Bewegungen, die lebensvoll in ſie eingreifen, während ihre großen Hauptſchläge in der Ferne verhallen, kann allerdings nicht mehr in ebenbürtiger Weiſe behandelt werden; aber dies Kunſtwerk zeigt uns, daß auch die Verhältniſſe unſeres modernen ſocialen Lebens, unſerer Zuſtände, Einrichtungen, ſelbſt die großen Weltereigniſſe der Neuzeit ſich nicht blos in der Romanproſa breitſchlagen laſſen, ſondern für die Inſpirationen einer höheren Begabung auch noch in einer höheren Form ergiebig ſind. Das gute Recht des Romans werden wir ſpäter vertreten; aber er kann nicht den großen dichteriſchen Styl des Epos erſetzen, welcher, nach den ſubjektiven Erhitzungen und Stürmen einer Durchgangsepoche, deren Niederſchlag der Roman iſt, gewiß wieder ſeinen Meiſter finden wird.

Wir können das Kunſtepos, nach ſeiner hiſtoriſchen Entfaltung, in das hiſtoriſche, das romantiſche, das religiöſe und das komiſche unterſcheiden und wollen auf die einzelnen Arten einen flüchtigen Blick werfen.

1. Das hiſtoriſche Epos.

Das hiſtoriſche Epos der Griechen und Römer lehnte ſich vorzugsweiſe an den Sagenkreis der Iliade an; aber es fehlte allen ſpäteren Dichtern die Homeriſche Simplicität, Größe und Würde, die Naivetät der Inſpiration. Die Einheit der Kompoſition wurde aufgegeben; das Kunſtwerk zerſplitterte ſich in eine Fülle von Epiſoden. Die Kykliker verherrlichten die Geſchichte der Helena in biographiſcher Ausführlichkeit (Kypria von Staſinos), die Geſchichte des Achilleus und des Aethiopierkönigs Memnon (Aethiopis von Arktinos), die Zerſtörung Ilions, die Rückkehr der „Atriden“ u. ſ. f.; ja Eugammon gab in ſeiner „Telegonie“ eine Fortſetzung der „Odyſſee,“ deren Held Telegonos, der Sohn des Odyſſeus und der Kalypſo iſt. Andere Kykliker ſchufen das doriſche Epos, indem ſie vorzugsweiſe in der Thebais, Oedipodie u. ſ. f. den thebaniſchen Sagenkreis ausbeuteten. Aus dem kunſtvollen Volksepos wird

eine Art mythiſcher Geſchichtſchreibung in Verſen. Spätere epiſche Dichter einer Epoche, in welcher ſich lyriſche und dramatiſche Poeſie bereits entwickelt hatten, konnten von dieſen Einflüſſen nicht unberührt bleiben. So rühmt man an der Thebais des Antimachos, dem Lieblingsepos des Kaiſers Hadrian, den erhabenen Styl und, im Gegenſatze zu Homeriſcher Einfachheit, die uneigentliche bilderreiche Ausdrucksweiſe. Intereſſant bleibt der Verſuch des Choerilos, ein ſtreng-hiſtoriſches Epos aus der jüngſten Gegenwart zu dichten und in ſeiner „Perſeis" den Sieg der Athener über die Perſer ohne jede mythiſche Beimiſchung zu beſingen. Die Argonautika des Appolonius Rhodus dagegen aus dem alexandriniſchen Zeitalter ſchließt ſich wieder enger an das Homeriſche Vorbild an.

Das große Epos der Römer, die „Aeneis" des Virgilius Maro, das Werk eines gewandten Kunſtverſtandes und patriotiſchen Sinnes, iſt eine pathetiſche Nachdichtung der naiven Homeriſchen Muſter. Homer dichtete durch das Volk, Virgil für das Volk. Ein lebendiges Nationalgefühl, verbunden mit einer klugen Berechnung, ließ ihn jene Elemente der alten Sage auswählen, an welche ſich die Herrlichkeit und Majeſtät der römiſchen Traditionen ungezwungen anknüpfte. Wie ſchmeichelhaft mußte es für die Römer erſcheinen, von jenem tapfern Aeneas abzuſtammen, den ein Göttergeſchick an Latiums Küſte führt! Wie feſſelnd wußte der Dichter, unbekümmert um alle Anachronismen, in der Epiſode von Dido und Aeneas ein individuelles Geſchick zum Spiegel des Völkergeſchickes zu machen und im Scheiterhaufen der von Liebe beſiegten Dido den Brand Carthago's ahnen zu laſſen! Und nicht blos an die glänzendſten Reminiscenzen der römiſchen Geſchichte, an die puniſchen Kriege erinnerte dieſe Epiſode — es lag in ihr zugleich eine feine Schmeichelei für den großen Cäſar Auguſtus, der ſich ebenſowenig wie Aeneas von einer andern ſyriſch-lydiſchen Fürſtenſchönheit, der üppigen Cleopatra, verlocken ließ, ſeiner geſchichtlichen Sendung untreu zu werden! Wie impoſant erſcheint in der Unterwelt die Weiſſagung des Anchiſes von der Zukunft des völkerbeherrſchenden Roms! Und indem ſo Virgil ſein Epos mit allen jenen ſchmeichleriſchen Zügen ausſtattete, welche ihm die Bewunderung und Dankbarkeit der Quiriten ſichern konnten, bewahrte er zugleich auf's Strengſte die künſtleriſche Einheit der Kompoſition durch den beſtimmten

und lebendigen Zweck, der die Begebenheiten beherrſcht, und wählte ſeinen Stoff ſo glücklich, daß er zugleich die „Ariſteia" und den „Noſtos," die „Ilias" und „Odyſſee" vereinigte. Freilich erinnert er oft an dieſe Muſter und nicht zu ſeinem Vortheil, indem der Adel und die Würde ſeiner Darſtellung, ihr feierlicher Gang in einem kunſtvoll beherrſchten Rhythmus nicht zu jenen Erfindungen paſſen will, welche die naive Muſe Homer's in göttlicher Unbefangenheit und köſtlicher Friſche ausgeführt! Wo ſich dagegen die Handlung mehr zum Pathetiſch-Tragiſchen wendet, wie im Geſchicke der Dido und der Camilla: da macht das reifere Zeitalter der „Cleopatra," welchem bald das der Meſſalinen folgte, ſeine Rechte geltend, und das Pathos energiſcher Frauenſeelen und einer leidenſchaftlichen Liebe wird mit hinreißender Energie ausgeführt! Hier liegen auch die Uebergänge von dem Epos des Virgil, das durch den letzten Zweck der Staatengründung und einen durchgängigen prophetiſchen Zug, der auf Roms Größe hinweiſt, einen politiſchen Charakter hat, zu dem romaniſchen Epos des Taſſo und Camoëns. Was aber außer Virgil von römiſcher Epik bekannt: das Gedicht des Naevius über den puniſchen Krieg, Rom's Annalen von Ennius in Verſe gebracht, die Pharſalia des Lukan, des römiſchen Choerilos, der den naheliegenden Bürgerkrieg zwiſchen Caeſar und Pompejus ohne alle Mythik mit rhetoriſchem Schwung ſchildert, des Silius Italicus Dichtung über den zweiten puniſchen Krieg, des Papinius Statius Thebais und Achilleis: das bewegt ſich entweder gänzlich im Gleiſe der überlieferten helleniſchen Formen oder erſtickt das freie Spiel dichteriſcher Erfindung und Darſtellung unter der Wucht des hiſtoriſchen Pathos.

Der Italiener Torquato Taſſo, der eine Epoche zügelloſer romantiſcher Erfindung wieder mit einem einheitlichen Epos, die freigeiſtigen Spiele chevalereske Phantaſie wieder mit kirchlichem Ernſt abſchließt, iſt in ſeinem „befreiten Jeruſalem" der Wiedererwecker des hiſtoriſchen Epos, der Virgil des Mittelalters. Auch er traf, wie Virgil, mit richtigem Inſtinkt einen Stoff, der für das neue Rom, die Beherrſcherin des Mittelalters, von gleicher Bedeutung war, wie der Stoff der Aeneis für das alte, die Beherrſcherin der alten Zeit. Der erſte Kreuzzug, die Eroberung Jeruſalems durch die Schaaren Gottfried's von Bouillon koncentrirt die ganze Völker bewegende Energie des kirch-

lichen Glaubens. Doch wie abgeſchwächt erſcheint dieſer bei Taſſo, im Vergleich mit Dante! Wie froſtig abſtrakt, ähnlich den Göttern des Virgil, erſcheinen bei ihm Gott und Teufel, die chriſtlichen Merkure, die Engel, und der heidniſche Hofſtaat des Satans! Dagegen greift die Zauberei der Nekromanten thatkräftig in die Handlung ein, zu Ungunſten der Helden, welche ihre Siege oft nur durch Zaubergewalt davontragen. Die arioſtiſchen Epiſoden, Rinaldo und Armida, die Zauberin, die von der Tigerin geſäugte Clorinde, die wilde Heidin, welcher eine ſpäte Nothtaufe das Tigerblut heiligt, und Tankred, Epiſoden, von denen beſonders die erſtere faſt zum Mittelpunkt der Handlung gemacht wird, wollen zum Ernſte des gläubigen Kampfes nicht paſſen! Wie ſchwächlich ſind dieſe Helden, der üppige Rinaldo, deſſen Hauptthat, die Entzauberung des verrufenen Waldes, durchaus als eine innerliche Entſühnung erſcheint, der ſentimentale Tankred in ſeinem unritterlichen Jammer! Auch die Erfindungskraft des Dichters erſcheint gering — das Schema Virgil's und Homer's ſchwebt ihm fortwährend vor; eine große Zahl von Schilderungen erinnert bis in's Einzelne an die Geſänge des Schwans von Mantua, während die mehr phantaſtiſchen Bilder zum großen Theil der reichen Phantaſie des Meiſters Ludoviko und ſeiner Vorgänger entlehnt ſind! Dennoch genügt das, was dem Taſſo eigen, die Wärme eines romantiſchen Liebesgefühls, das weiche glänzende Kolorit der Darſtellung und die unnachahmliche Magie einer in ſehnſüchtigen und zauberiſchen Rhythmen ergoſſenen Sprache, ſeinem Heldengedicht eine dauernde nationale Bedeutung zu ſichern. Wie Taſſo ſteht auch Camoëns an der Grenze des Mittelalters; aber wie jener den Blick rückwärts wendet, ſo dieſer vorwärts in die Zukunft! Es iſt das friſche rührige Leben ſeefahrender Nationen,

Die Zauberluft, die ihren Zug umwittert,

die moderne Thatkraft und der Reiz exotiſchen Lebens, der ſeine „Luſiade," deren Mittelpunkt die Entdeckung Oſtindiens durch Vasco de Gama iſt, zur portugieſiſchen Nationaldichtung gemacht hat. Aber der wackere Krieger und Seemann, der friſch aus dem eigenen Erlebniß heraus dichtete, war wohl glücklich in der Schilderung, beſonders in unübertrefflicher Seemalerei, aber unglücklich in eigenen reizvollen Erfindungen und ſeine wettergebräunte Muſe vermiſchte mit der Ungenirtheit eines See-

mannes, der ſich um theologiſche Fragen nicht kümmert, die heidniſche und die chriſtliche Sagenwelt. Einen ähnlichen exotiſchen Stoff behandelte der ſpaniſche Epiker d'Erzilla in ſeiner „Araucana," die Beſiegung der Rebellen von Arauko an der Küſte von Chili durch die Spanier.

Die neue Zeit ſucht vergebens nach einer Form für das hiſtoriſche Epos, das dennoch eine dichteriſche Nothwendigkeit iſt und durch den hiſtoriſchen Roman nicht erſetzt werden kann. Voltaire, der in ſeiner „Henriade" den Homer und Virgil erreichen wollte, erreichte kaum den Lucan, dem er durch die Wahl eines nationalen Stoffes aus einer Zeit der Bürgerkriege verwandt iſt. Seine allegoriſche Maſchinerie macht einen nüchternen Eindruck; Erfindungen, wie die Reiſe Heinrich's V. zu Eliſabeth, befremden als unhiſtoriſch; der Palaſt der Schickſale, der Anblick der Thronfolger Heinrich's, erinnern an den Beſuch des Aeneas in der Unterwelt und die Prophezeiungen des Anchiſes. Doch ſind einzelne Schilderungen, wie die der Bartholomäusnacht, lebendig — und die Feier der Toleranz im geöffneten Himmelreich entſpricht dem Zeitalter der Aufklärung. Glover's „Leonidas" iſt einfach kräftig, aber ohne Bedeutung; ebenſo wie die „Kolumbiade" der Madame du Bocage. Neuere epiſche Verſuche, wie die Napoleoniſchen Gedichte von Barthélemy und Méry, Pyrker's „Tuniſias" und „Rudolfias," Scherenberg's „Waterloo" und „Leuthen," denen ſich mein „Carlo Zeno" und „Sebaſtopol" anreiht, ſcheinen ihre Bedeutung darin zu finden, daß ſie als Studien des epiſchen Styles betrachtet werden können, der ſich zu reiner und plaſtiſcher Objektivität aus den epiſch-lyriſchen Miſchungen Byron's, Lenau's, Meißner's herauszuarbeiten ſucht. Dieſer epiſche Styl würde dann in einem modernen Kunſtepos, wie es Schiller vorſchwebte und das vorzugsweiſe ein hiſtoriſches ſein würde, der Träger der Dichtung werden. Die epiſche Tradition des Kunſtepos von Virgil her, die ſich durch Taſſo, Camoëns, Voltaire u. A. hindurchzieht und eine etwas blaſſe Charakteriſtik, eine abſtrakte Göttermaſchinerie und die ſtereotype Wiederkehr derſelben pathetiſchen und prophetiſchen Situationen im Gefolge hat, muß aufgegeben, mit einem neuen epiſchen Schema vertauſcht werden. Wie Taſſo die Aventuren der Rittergedichte in ſein Epos aufnahm: ſo verträgt das modern-hiſtoriſche Epos die novelliſtiſche Epiſode, die ſpannend ſein

darf und soll, aber zugleich ein Kulturbild geben muß. Der Weltgeist, der Geist des historischen Fortschritts, im Bewußtsein und in den Thaten der Helden lebendig, ersetzt die alte Göttermaschinerie. Eine schöne dichterische Form aber wird die Nothwendigkeit des historischen Epos und seinen Unterschied vom Roman von selbst in das klarste Licht setzen.

2. Das romantische Epos.

Diese freiere epische Form, welche die organische Einheit des strengern Epos zerbricht, das Historische in freie Phantasiespiele auflöst, die Volkssage durch eigene sagenhafte Erfindungen ersetzt, persönliche Geschicke an die Stelle des Weltgeschickes setzt, deren Muse nicht die göttliche Begeisterung, sondern die irdische Phantasie ist, gehört eigentlich dem Mittelalter an als üppige Blüthe aller Licenzen des Ritterthums in der Welt des Herzens und auf dem Gebiete der That. Dennoch findet ihr großes Muster Ariosto bereits im Alterthum ein glänzendes Vorbild an dem geistvollsten Dichter Roms, Ovidius Naso, der in seinen „Metamorphosen" die Abenteuer der Götter und Menschen, nicht mit Homerischer Naivetät, nicht mit gläubiger Andacht, sondern mit dem üppigen Behagen einer freispielenden Phantasie darstellte, welche in den alten Mythen einen willkommenen Stoff für bunte und lebendige Schilderungen und die Arabesken einer geistvollen Reflexion fand. Obgleich wir weder an die Götter des Alterthums, noch an die Wunder der Ritterwelt glauben: so fühlen wir uns doch bei Ovid und Ariosto vollkommener heimisch; denn diese Dichter setzen einen Glauben nicht voraus, der ihnen selbst fremd ist. Für ihre Phantasie hat die Welt keine Schranken, alle Schwere des Stoffes ist aufgehoben, die Gesetze der Kausalität sind in ihrer Märchenwelt suspendirt — und diese Schrankenlosigkeit erweckt bei uns dasselbe Behagen, von dem jene Dichter durchdrungen sind, und das sich als ein Lächeln seiner Ironie in ihren Zügen spiegelt. Die Darstellung ist bei Ovid und Ariosto oft echt episch, aber der Eindruck, den sie hervorbringt, ist kein epischer. Das Talent dieser Dichter ist größer, als das von Virgil und Tasso; aber an die Stelle des ordnenden Kunstverstandes tritt bei ihnen das willkürliche Spiel der Phantasie. In den „Metamorphosen" herrscht eine eigenthümliche Seelenwande-

rung; Thiere, Bäume, Blumen haben eine menſchliche Vorgeſchichte. Wölfe, Hunde, Schwalben und Nachtigallen, Schwäne und Eisvögel, Lorbeerbäume, Eichen, Anemonen, Narciſſen und Hyacinthen — Alles zeigt uns auf einmal ein menſchliches Geſicht und plaudert die Märchen ſeiner Verzauberung aus! Wie ſinnreich iſt die Geſchichte des Phaëthon und die des Narciß, wie pathetiſch bewegt die der Medea, des Ajas, wie glänzend, geiſtreich, farbenreich der Styl des Ovid überhaupt, ein buntes Kaleidoskop zuſammenſchießender Mythenbilder! Sein mittelalterlicher Nachfolger gab im „raſenden Roland“ zwar nicht blos eine Reihenfolge von einander unabhängiger Erzählungen; aber doch eine Moſaik von Epiſoden aus dem Karolingiſchen Sagenkreiſe, deren Zuſammenhang durchweg äußerlich und locker! Die Phantaſie des Arioſto war bei den Alten, beſonders bei Ovid, in die Schule gegangen — die alten Mythen treten in neuer Einkleidung wieder auf! Wer erkennt nicht in der an den Felſen geſchmiedeten, dem Meerungeheuer preisgegebenen Angelika und ihrem Befreier Ruggiero die Andromeda und den Perſeus wieder? Wer nicht in Orko den Polyphem, in Medea den Niſus, in der auf einſamer Inſel verlaſſenen Olympia die Ariadne? Wieviel iſt aus Lucan, Virgil, Homer, wieviel aus den nordfranzöſiſchen Ritterepen, wieviel aus Pulci, Bojardo und andern Vorgängern entnommen! Die Originalität des Arioſto beſteht aber in der freiironiſchen, das Ritterthum in Phantaſterei auflöſenden Auffaſſung. Ein Hauptmittel dieſer Ironie iſt die Hyperbel! Die Hyperbel des Arioſto unterſcheidet ſich weſentlich von der naiven Hyperbel der orientaliſchen Poeſie. Die Tapferkeit der Ritter z. B. und die Liebesinnigkeit der Frauen wurde vorzugsweiſe von den ritterlichen Dichtern gefeiert. Doch wenn im Arioſto Rüdiger und Makramant mit ihren Lanzen ſo hart aneinanderſtoßen, daß die Splitter bis in die feurigen Kreiſe des Himmels hineinfliegen und einige wieder angebrannt herunterfallen, wenn Bradamante ſo glühende Seufzer auf Rüdiger's Brief haucht, daß dieſer in Feuer aufgegangen wäre, wenn nicht gleich wieder ihre ſtrömenden Thränen ihn benetzt hätten: ſo liegt in dieſer hyperboliſchen Verzerrung im Verirſpiegel der Phantaſie zugleich eine freigeiſtige Verſpottung jener für das Ritterthum weſentlichen Tugenden

und ihm heiligen Empfindungen! So ist das „tolle Zeug" des Meisters Ludovico, dies phantastische Schellengeläute der Phantasie, zugleich ein Grabgeläute des Ritterthums.

Ernster gemeint ist die Romantik im höfisch ritterlichen Epos der Deutschen, als dessen Höhepunkte Wolfram von Eschenbach's „Parcival" und Gottfried von Straßburg's „Tristan und Isolde" zu bezeichnen sind. Das mystische Element, das dem Sagenkreise des heiligen Graals angehört, vermag indeß dem „Parcival" keine höhere, über das Abenteuerliche und rein Individuelle hinausgehende Bedeutung zu geben! Und die sündig-sinnliche Liebesgluth in „Tristan und Isolde" ist in ihrer reflektirenden Leichtfertigkeit von den üppigen Phantasiespielen des Arioste zu ihrem Nachtheile verschieden. Neben glänzenden Höhepunkten der Darstellung findet sich in diesen Dichtungen viel Einzelnes von ermüdender Breite, Schilderungen ohne Kraft und Poesie, äußerliche Malereien, und die einförmigen Verse mit den monoton wiederkehrenden Reimen machen einen ermüdenden Eindruck. In England verdienen Chaucer's romantische Nachdichtungen und Spencer's allegorisches Epos: Fairyqueen, dessen Nachwirkungen noch bei Byron und Shelley nachzuweisen, unter den romantischen Epen aufgeführt zu werden. In neuer Zeit haben die Ritterepen von Alxinger und vor allen Wieland's „Oberon" das romantische Epos wieder aufzuwecken versucht, und Wieland's behaglich sinnige Phantasie hat darin den Preis davongetragen. Die romantischen Dichtungen Tieck's sind in dramatischer Form geschrieben — Brentano's „Romanzen vom Rosenkranz," reich an diabolischer Genialität und an den lieblichsten Stellen, zeigen bereits eine polemische Wendung gegen die Zeit! Hiermit war die Harmlosigkeit des romantischen Epos aufgehoben, und wenn auch Ernst Schulze in seiner „Cäcilie" noch einmal seine umfangreiche Verjüngung versuchte, in der „bezauberten Rose" eine letzte duftige Blüthe auf sein Grab legte, beides Dichtungen von harmloser Phantastik, so war doch sowohl der „Amaranth" von Oscar von Redwitz, als auch Eichendorff's „Julian," „Robert und Guiscard" u. a. bereits mit einer so feindseligen Reaktionspolemik gegen den Geist der Gegenwart zersetzt, daß die echt romantische Heiterkeit und Unbefangenheit gänzlich verloren gegangen ist. In der That

bedürfte Redwitz eines neuen Meiſter Ludoviko, der ſeine Charaktere mit hyperboliſchem Humor aufblieſe und ausweitete, und ſein Held Jungwalter, der aufdringlich predigerhafte Ritter, eines neuen Aſtolf, der ihm ſeinen Verſtand in einer Flaſche vom Monde herunterholte!

3. Das religiöſe Epos.

Das religiöſe Epos benutzt die Geſtalten des Glaubens nicht als eine in die Geſchicke der Menſchen eingreifende Göttermaſchinerie, ſondern es macht ſie zu ſelbſtſtändigen Helden großer Dichtungen! Gehören dieſe Geſtalten dem dogmatiſchen Kreiſe des chriſtlichen Glaubens an, ſo liegt die Gefahr nahe, daß die epiſche Plaſtik verloren geht, daß an ihre Stelle verſchwimmende Umriſſe treten, indem die Innerlichkeit und Vergeiſtigung dieſer Religion keine Skulpturbilder der Vorſtellung duldet. Auf der andern Seite ſchien dem Kunſtepos eine neue Volksthümlichkeit zu erblühn, indem es religiöſe Stoffe wählte, welche im Herzen der Nation, im Herzen der ganzen Chriſtenheit lebendig waren. Die große Trias der religiöſen Ependichter Dante, Milton und Klopſtock hat, bei aller Bedeutung ihres Genius, die erſte Klippe nicht vermeiden können, aber ebenſo durch die Wahl ihrer Stoffe eine tiefgreifende Volksthümlichkeit gewonnen.

Dante und Milton haben vor Klopſtock voraus, daß ihre religiöſen Epen zugleich eine politiſche Bedeutung haben, daß Dante die hervorragendſten Männer ſeiner Zeit vor das erhabene Tribunal ſeiner weltgerichtlichen Muſe lud, daß Milton ſeinen kühnen puritaniſchen Rebellengeiſt dem böllſchen Lucifer lieh. Dante hat ſich in ſeiner „göttlichen Komödie," hervorgerufen durch die antiken Vorbilder, die Homeriſche und Virgiliſche Schilderung der Unterwelt, auf welche er die Ueberlieferungen ſeines Glaubens übertrug, von allen dieſen Dichtern die größte Freiheit der Phantaſie bewahrt und verdankt der religiöſen Vorſtellung nur den jenſeitigen Kosmos, den er frei mit den Geſtalten ſeiner Einbildungskraft bevölkert. Die Weltgeſchichte als Weltgericht in das Jenſeits verlegt, — das iſt der Stoff ſeiner großartigen und unerſchöpflichen Intuition in der divina commedia. Dabei war dieſer große Ghibelline volksthümlich in des Wortes ſtrengſter Bedeutung! Denn gerade was ihn zum Liebling der heutigen gelehrten Analyſe macht, die bis in's

Einzelne gehende Fülle von Gestalten, Thaten, Begebenheiten aus seiner Zeit, deren fragmentarische Chronik er in den Abgründen seiner „Hölle," wie in den lichten Himmeln des Paradieses giebt: das war ja seiner Gegenwart, für die er dichtete, durchaus vertraut, an's Herz gewachsen, ohne jeden Kommentar verständlich! Seine nachahmenswerthe Bedeutung für alle Zeiten besteht ja gerade in der frischen und freudigen Hingabe an seine Zeit, von der er freilich auch die Mystik, den Scholasticismus und die Liebe für symbolisirende Darstellung mit überkam! Die sinnliche und lebensvolle Plastik des Katholicismus tritt am kräftigsten in dem „Inferno" hervor! Hier ist Größe der Anschauungen, eine architektonische Klarheit, welche den Grundriß des höllischen Trichters nirgends aus den Augen verliert, sondern ihn bis in jeden einzelnen Abgrund mit Treue und Genauigkeit ausführt; hier ist eine Meisterschaft der Zeichnung mit großen, bestimmten, sichern Zügen; hier eine Fülle ergreifendster Schilderungen von dem süßen Liebesgeflüster einer Francesca da Rimini bis zu Ugolino's Hungertod; hier eine erstaunenswerthe Erfindungskraft in Bezug auf das gigantische Marterzeug in dieser Folterkammer der Menschheit! Im „Purgatorio" tritt an die Stelle der gewaltigen Plastik eine sanftere Malerei, welche im „Paradiso" von einem ätherisch-scholastischen Hymnenschwung abgelöst wird, von einem vorwiegend musikalischen Element!

Milton und Klopstock legten von Hause aus ihrer Phantasie Fesseln an, indem sie aus dem alten und neuen Testament Stoffe entnahmen, die für den Glauben einen so festen und unerschütterlichen Inhalt haben, wie keine profane Ueberlieferung. Die dichterische Erfindung war daher auf einen kleinen Kreis beschränkt und mußte selbst mit vorsichtiger Schonung des heiligen Inhalts zu Werke gehn. Milton's großer Genius dichtete in die Ueberlieferung des alten Testaments einen tiefen Sinn hinein, welcher dem Bewußtsein seiner Zeit angehörte! Als Puritaner fand er im Akt sinnlicher Liebe die Urſünde der Menschheit — diese Urſünde ist das Motiv des „verlorenen Paradieses." In Adam und Eva schilderte er die typischen Urmenschen, sein „Paradies" ist eine reizende Idyllik landschaftlicher Natur. Der epische Kampf aber spielt zwischen Himmel und Hölle, die hier in ihrem polaren energisch bewegten Gegensatz geschildert werden. Der Fürst dieser Hölle, Lucifer,

der Urahn der Byron'ſchen und Shelley'ſchen ſkeptiſchen Teufel, iſt weder ein Dante'ſches inkarnirtes Ungethüm, noch ein luſtiger Volksteufel — er iſt der Urproteſtant, dem Himmel und Hölle gleichgültig, weil der Geiſt ſeinen Himmel und ſeine Hölle in ſich ſelbſt trägt! Die ewige Rebellion des freien Gedankens gegen die Autorität iſt der religiös-philoſophiſche Gegenſatz in Milton's „lost paradise," das reich iſt an oft bizarren, oft aber überaus anmuthigen und ſchönen Schilderungen! Wenn in ihm, neben dem Gedankenvollen, das Maleriſche überwiegt, ſo in Klopſtock's „Meſſiade" das Muſikaliſche, ein theologiſcher Schwung aus voller Bruſt, ein Hymnen- und Oratorienſtyl mit oft erhabenen, oft gedankenleeren Anläufen. Die Umdichtung der alten Evangelien-Harmonieen im Element einer neuen, antikbibliſchen Form und durch einen ſchwunghaften Genius mußte für unſere literariſche Entwickelung Epoche machend ſein, erreichte aber bei weitem nicht die plaſtiſche Größe des Dante'ſchen „Inferno," die Gedankenhoheit des Milton'ſchen Paradieſes.

In Dante und Milton iſt der religiöſe Stoff philoſophiſch erfaßt — noch mehr wird unſere Gegenwart das religiöſe Epos in das philoſophiſche verwandeln. Byron's Myſterien, Goethe's „Fauſtiade" und andere hier einſchlagende Dichtungen haben zwar keine ſtrenge, ſondern, wie ſchon Dante's divina commedia, eine über die Gattungen übergreifende Kunſtform. Doch läßt ſie die dialogiſirte Einkleidung, die Nachahmung der alten Myſterien, Moralitäten und Volksſchauſpiele der dramatiſchen Dichtung einreihn. Dagegen dürfte Julius Moſen's „Ahasver" beweiſen, daß ein religiös-philoſophiſches Epos in ſtrenger Form auch für unſere Zeit noch zu dichten iſt; ja es ſcheint uns zweifellos, daß die plaſtiſche Form des Epos, die auch ein geiſtiges Univerſum zu ſpiegeln vermag, ſich beſſer für religiös-philoſophiſche Dichtungen eignet, als die dramatiſche, indem der Dialog nicht die Breite und Fülle einer univerſellen Darſtellung erſetzen kann.

4. Das komiſche Epos.

Wie für das Erhabene, iſt die epiſche Darſtellungsweiſe auch für das Komiſche geeignet, das die Breite der Sinnlichkeit liebt. Das Komiſche kann geradezu als Parodie des Erhabenen auftreten — ſo parodirte der

„Froschmäusekrieg" den Homerischen Styl überhaupt, die „travestirte Aeneis" von Blumauer den Virgil mit kritischem Scharfblick für seine Schwächen, die „pucelle" von Voltaire die Romantik der heroischen Jungfrauen mit größerer Plastik, trotz alles Cynismus, als seine „Henriade" bietet.

Dann kann aber das komische Epos selbstständig einen Stoff aus unserem Leben behandeln. Auch hier liegt eine parodirende Auffassung zu Grunde, indem der Epiker ein ganz unbedeutendes Objekt mit allem Aufwande epischer Erhabenheit, Anrufung der Musen, Göttermaschinerie u. dgl. m. behandelt. Doch gewinnt hier die Komik durch eine scherzhafte Phantastik und scharfe schlagende Satyre eine selbstständige Bedeutung. Hierher gehören einige in ihrer Art vortreffliche Dichtungen der vorigen Jahrhunderte: Tassoni's „geraubter Wassereimer," Butler's „Hudibras," Boileau's „Kirchenpult," Pope's „Lockenraub und Dunciade," Zachariä's „Renommist, Schnupftuch" u. s. w. Die allegorischen Maschinen, wie z. B. Boileau's Zwietracht, Nacht und Trägheit, sind hier besser, als in der Henriade, an ihrem Platze. Wir erinnern nur an Pope's reizende neckische Silfen, an die ausgezeichnete Schilderung der Göttin „Langeweile" in Zachariä's „Schnupftuch," um darauf hinzudeuten, wie dies komische Epos verdient, in der Gegenwart wieder angebaut zu werden. Ueberall in der Poetik ist es unser Bestreben, auf ältere Formen hinzuweisen, die, längere Zeit vernachlässigt und scheinbar veraltet, nur des schöpferischen Talentes harren, welches den Geist der Gegenwart in sie hineinbannt; überall betonen wir wieder die strengere Kunstform für den jugendlich modernen Geist, der seine jungdeutsche Genialität endlich einmal ausschäumen muß in der fragmentarisch-novellistischen Feuilletonprosa, um auf allen Gebieten eine klassische Sicherheit und Formenschönheit zu erringen. Kleinere komische Epen nach Pope's und Boileau's Muster in gereimten Jamben von abwechselnden Füßen oder in Freiligrath'schen Alexandrinerstrophen sind für ein graziösmodernes, an der feinen Eleganz des neufranzösischen Feuilletonstyles herangebildetes Talent gewiß eine willkommene Dichtform, die sich durch die humoristische Novellette nicht ersetzen läßt. Denn das ideale Element, das einmal in der rhythmischen Form und im Reim liegt, läßt sich durchaus nicht als gleichgültig veranschlagen; es trägt auch die

komische Muse, giebt ihr einen heiter phantastischen Schwung und ihren gelungenen Wendungen eine dem Gedächtniß der Nation sich einprägende Form. Auf der andern Seite werden solche mehr plastische Formen dazu dienen, unsere komische Muse von der stereotypen Heine'schen Manier zu befreien, an welcher sie krankt. In Otto Roquette's „Waldmeisters Brautfahrt" liegt ein ansprechender Versuch in dieser Gattung vor.

Das größere satyrische Thierepos, das im Wesentlichen allegorisch ist, indem in ihm die Thiere als personificirte Eigenschaften auftreten, hat im alten „Reinecke Fuchs" sein klassisches Muster, das Goethe, Glaßbrenner u. A. in verschiedener Weise zu moderniſiren suchten. Ueber diese feststehenden Typen wird eine neuere Erfindung nicht hinausgehn können, wenn auch Heine's „Atta Troll" eine geistvolle Variation auf das alte Thema ist. Als Gipfelpunkt des komischen Epos bezeichnen wir das humoristische, das in der derb-volksthümlichen Holzschnittmanier der „Jobsiade," als genialer Welt- und Lebensspiegel aber in Byron's „Don Juan" seine Muster findet. Hier kann auch die ernstere epische Muse ihren ganzen dichterischen Reichthum entfalten; hier kann ein großer Genius, ohne in die Blasirtheit des weltmüden Lords zu verfallen, ein echt modernes Weltepos dichten, das künstlerischen Werth und Volksthümlichkeit vereinigt. Das Burlesk-Joviale, wie es in Glaßbrenner's „verkehrter Welt" hervortritt, hat indeß ebenfalls sein gutes Recht.

Vierter Abschnitt.

Die dichterische Erzählung.

Durch die Auflösung des Kunstepos, dessen Wiedergeburt in strenger Form wir nicht nur für möglich, sondern für wünschenswerth halten, entstanden in neuer Zeit zwei beliebte epische Formen: die poetische Erzählung, in welcher die Totalität des epischen Weltbildes aufgegeben wurde, um ein einzelnes Ereigniß mit dichterischer Kunst, die aber meistens in's Lyrische übergreift, auszumalen, und der Roman, in welchem die Totalität des Weltbildes festgehalten, die künstlerische Form aber in die Breite der Prosa verflacht wurde. Beide Formen gingen indeß auch dem großen Epos zur Seite! Die Erzählung ist die selbstständig losgelöste

epische Episode und als solche des epischen Geistes und Stils theilhaft. Dennoch hat die neuere Zeit, die sie mit großer Vorliebe gepflegt, das Lyrische in aller Fülle mit in sie aufgenommen, während das Didaktische schon von den Griechen und Römern mit ihr verschmolzen wurde. Wir wollen ihre Formen in aller Kürze betrachten.

1. Die strengepische Erzählung.

Die Idylle (εἰδύλλιον, kleines Bild) vertritt vorzugsweise diese Gattung in allen Zeitaltern. Einfachheit der Handlung, plastische Wahrheit der Darstellung sind ihr ebenso wesentlich, wie jene arkadische Beseligung, die aus der unbefangenen Einheit der Natur und Kultur hervorgeht. In der vollkommenen Harmlosigkeit der Existenz besteht der ganze Reiz der Idylle. Wohl sind Konflikte nicht ausgeschlossen, aber sie dürfen nicht den Rahmen des Genrebildes sprengen. Deshalb sind die meisten modernen „Dorfgeschichten" keine Idyllen, weil sie Konflikte einer ausgebildeten Kulturwelt, Konflikte juristischer und confessioneller Art, rohe, wüste Leidenschaften u. dgl. m. mit in ihren Kreis hinübernehmen. Der frische Duft der Ackerfurche allein kann den arkadischen Hauch nicht ersetzen. Es fehlt das Vollglück, die Harmonie innerhalb enger Schranken! Eher verträgt die Idylle einen leisen komischen Anstrich — man denke z. B. an den verliebten Alten Aegon in Theokrit's Rinderhirten. Reizende humoristische Prosaidyllen von der größten geistigen Tiefe, deren diese Form fähig ist, hat Jean Paul geschrieben. Auch einzelne Genrebilder aus Auerbach's ersten Dorfgeschichten sind treffliche idyllische Burlesken. Das arkadische Vollglück der Idylle darf indeß nicht in die klare Empfindung ihrer Helden gelegt werden, sondern nur wie ein leiser Hauch epischer Stimmung um das plastische Bild zittern. Wir selbst empfinden uns in jene objektiven Situationsbilder hinein, und der Kontrast einer einfach kindlichen Welt, die sie darstellen, mit den verwickelten Verhältnissen, in denen wir uns bewegen, kann in uns eine elegische Rührung hervorrufen. Geßner griff hierin fehl, indem er seinem Helden eine geschmückte Sentimentalität antränkelte, welche an die arkadischen Komödieen des Hofes von Trianon erinnert. Die neue Idylle braucht sich nicht, wie Theokrit, Bion, Moschus, Virgil, auf das ländliche Leben der Fischer, Schnitter, Hirten zu

beschränken, um so mehr, als dies Thema durch die Pegnitzschäferdichtungen und Geßner bis zu widerwärtiger Unnatur ausgebeutet worden ist; alle einfachen Lebensverhältnisse sind einer idyllischen Behandlung fähig, und selbst die geistige Bildung ist nicht ausgeschlossen, sobald sie nur als fest, konservativ, fertig auftritt, ohne Kampf, Gährung, Zerrissenheit. So hat Voß in seiner „Louise," einer von frischer und gesunder Landluft durchwehten norddeutschen Idylle, die Poesie eines ländlichen Pfarrhauses dargestellt — hier fehlt nicht die Zeitung und der kunstvoll bereitete Kaffee und die geistliche Weisheit, doch bleiben die Zustände einfach, nur angeflogen von der Kultur. Noch kunstvoller läßt Goethe in seinem idyllischen Musterepos: „Hermann und Dorothea" nur Naturelemente walten, frische Rheinluft und selbstgezogenen Rheinwein; aber der Pfarrer und Apotheker sind, trotz ihrer gelehrten Bildung, echte Helden der Idylle. Jean Paul's Schulmeister Wuz und Fibel können für Muster solcher Helden gelten. Der landschaftliche Hintergrund ist schon von Theokrit und Virgil mit Meisterschaft dargestellt worden. Der frische, freie Duft, der über der Landschaft schwebt, gehört mit zum Zauber der Idylle; doch bleibt die Landschaft nicht todte Scenerie, sie hat Beziehung auf den Menschen. So z. B. in Virgil's erster Ekloge:

O glückseliger Greis, hier zwischen vertraulichen Bächen
Und an heiligen Quellen erfrischt dich schattige Kühlung,
Wo der Zaun hinab an benachbarter Grenze des Feldes
Stets hybläische Bienen in Weidenblüthe bewirthet,
Wiegt ein leises Gesumme Dich oft in gemächlichen Schlummer:
Hier am hangenden Fels singt hoch in die Lüfte der Winzer,
Während indeß dein Liebling, die heitere Taube des Waldes,
Rastlos girrt, und die Turtel vom lustigen Wipfel der Ulme.

(Nach Voß.)

Die Naturumgebung bei Voß ist eine bäuerliche Feld- und Gartenprosa; bei Geßner sind es gemalte Koulissen ohne den geringsten Schweizer Berg- und Mattenduft! Dagegen schwebt die Poesie des Rheinthales, ohne alle Aufdringlichkeit, reizvoll über Goethe's „Hermann und Dorothea," eine Magie, welche Wolfgang Müller in seiner „Maikönigin," trotz breiter ausgeführter Schilderung, nicht zu erreichen vermochte. Die Dorfnovelle hat in neuer Zeit den idyllischen Hexameter verdrängt. Ein Versuch Moritz Hartmann's in „Adam und

Eva," ihn wieder einzuführen, hat wenig Anklang gefunden, vielleicht weil zu viele Elemente moderner Bildung und Reflexion z. B. Betrachtungen über Humboldt's Kosmos mit in die Waldeinsamkeit hinübergenommen waren; doch verdient er schon als künstlerische Reaktion gegen die immer seichter werdende Prosa der Dorfgeschichten Beachtung.

2. Die didaktisch-epische Erzählung.

Diese Erzählung ist sich nicht Selbstzweck; sie stellt eine Moral, eine Weisheitslehre in anschaulichen Bildern dar. Ton und Styl sind episch; aber das Lehrhafte liegt zu Grunde. Die epische Unbefangenheit wird einer darzustellenden Bedeutung geopfert. Wir können zwei Hauptarten unterscheiden:

a. Die Fabel.

Die Fabel ist die erdichtete Geschichte eines besondern Falls, in welchem wir anschauend eine allgemeine Wahrheit erkennen. Der größte Theil der Fabeln hat Thiere zu handelnden Personen, weil die Thiere wegen der allgemein bekannten Bestimmtheit ihrer Charaktere für die Zwecke des Fabeldichters am bequemsten sind. Die Schranken ihrer Natur werden zwar insofern erweitert, als man ihnen Sprache und vernünftige Absichten leiht; aber ihr wesentlicher Charakter darf nicht verändert werden. Der Fabeldichter darf das Schaf nicht verwegen, den Wolf nicht sanftmüthig, den Esel nicht feurig vorstellen. Die Fabel ist naiv; sie stellt ihre Geschichte weder als eine Allegorie, noch als ein Wunder dar, sondern als eine Wirklichkeit, die sich in einer Zeit zugetragen, in welcher die Voraussetzungen des „Fabeldichters" selbstverständliche Geltung hatten. Die Moral der Fabel ist entweder in ihr latent, oder sie kann noch besonders am Anfange oder Schlusse ausgesprochen werden. Wir können die Fabel eintheilen in die epigrammatische, die Fabel des Aesop, und in die humoristische, die Fabel des Lafontaine. Die erste giebt in der Darstellung des besondern Falles Nichts als was zur Anschauung des allgemeinen Satzes gehört; sie ist präcis und von lapidarischer Kürze. Ihrer objektiven Haltung steht die subjektive der zweiten entgegen, welche mit heiterer Geschwätzigkeit hin und her schweifende Arabesken um den Rahmen der Geschichte flicht. Lessing's scharfer Verstand, der immer nur auf den Kern dringt, hält die erste für

allein berechtigt; doch kann ſich die freiſpielende und ſcherzende Phantaſie mit gleichem Rechte des Fabelſtoffes bemächtigen. Die metriſche Form und der Reim geben der Fabel ſowohl pointirten Abſchluß, als auch lapidariſche Haltung — und wenn Leſſing ſeine Fabeln in Proſa ſchrieb, ſo mag für ihn ſeine eigene Entſchuldigung gelten: er habe die Verſifikation nie ſo in ſeiner Gewalt gehabt, daß er auf keine Weiſe beſorgen dürfen, das Sylbenmaaß und der Reim werde hier und da den Meiſter über ihn ſpielen.

Wir erwähnen als Fabeldichter den Griechen Aeſop, den Römer Phädrus, den Indier Vidpai, den Araber Lokman, den Engelländer Gay, den Franzoſen Lafontaine, der den Konverſationston des Salons auf das Thierreich übertrug. Von älteren deutſchen Fabeldichtern iſt Stricker, Boner, Burkard Waldis anzuführen. Gellert war weitſchweifig wie Lafontaine, aber in ſeiner Redſeligkeit mehr doktrinair als humoriſtiſch; kürzer waren Pfeffel, Gleim und beſonders Lichtwer und Leſſing. In neuer Zeit iſt die Fabel wenig angebaut, nur der Schweizer Fröhlich verdient Erwähnung.

b. Die Parabel.

Die Parabel ſtellt ebenfalls wie die Fabel einen allgemeinen Satz in der Form eines beſondern Falles dar; aber für die Fabel iſt dieſer Fall Wirklichkeit, für die Parabel Möglichkeit, für die Fabel Geſchichte, für die Parabel Beiſpiel. Die Parabel wählt daher in der Regel alltägliche menſchliche Handlungen, die nicht einmal geſchehn ſind, ſondern immer wieder geſchehn. Der Sämann z. B., der ſeinen Samen ausſtreut, iſt kein beſtimmtes Portrait; er vertritt nur die Millionen Ackersleute der Erde. Die Parabel veranſchaulicht in der Regel eine volksthümliche Wahrheit an einem volksthümlichen Beiſpiele. Deshalb muß ſie durchſichtig ſein — der Sinn meiſt von Anfang an durch die kryſtallklare Darſtellung der Thatſache hindurchſchimmern. Die ſchönſten Parabeln enthält das neue Teſtament. Die Herder'ſchen „Paramythien" ſind mythiſche Parabeln, in denen der beſondere Fall, das Beiſpiel, einem alten oder neu umgedichteten Mythos angehört. Einige ſcherzhafte Parabeln hat Goethe gedichtet.

3. Die lyrisch-epische Erzählung.

Wir haben bereits bei der Darstellung der Lyrik die Ballade erwähnt, als das epische Lied, das ein Erlebniß oder Begebniß ganz in Empfindung auflöst. Ihr gegenüber tritt die Romanze als die lyrische Erzählung, in welcher die Begebenheit als solche in den Vordergrund tritt und nur die lyrische, aber nicht liederartige, sondern farbensatte Behandlung mit der epischen wechselt. Bei größerem Umfange wird die Romanze" zum erzählenden Gedichte, zu welchem schon ein Romanzencyklus den Weg bahnt. Mit diesen „erzählenden Gedichten" ist heutzutage der literarische Markt überfluthet — sie sind die Lieblingsform der Gegenwart, da sie immer reichen Wechsel von Schilderungen, Reflexionen und Empfindungen verstatten.

Schiller's „Balladen," wie: „der Kampf mit dem Drachen," „die Kraniche des Ibykus," „die Bürgschaft" u. a. vertreten auf's Klarste den modernen Romanzenstyl; auch die Balladen Bürger's gehören, trotz ihres volksthümlichen Styles und oft gespenstigen Inhaltes, hierher; ebenso Goethe's „Braut von Korinth," „des Sängers Fluch" von Uhland, viele Balladen von Körner, Kerner, Schwab, Pfizer, Chamisso, Thomas Moore, Puschkin, Heine im „Romanzero" u. A. Die liederartige Ballade ist eine Seltenheit — die Romanze und das erzählende Gedicht hat sie verdrängt.

In der freien Mischung des Epischen und Lyrischen muß dennoch eine bestimmte Gesetzmäßigkeit walten, das Vorwiegen des epischen Elementes gesichert sein. Wiegt die Lyrik vor: so werden wir einen Reichthum glänzender Einzelheiten, stimmungsvoller Schilderungen, geistvoller Reflexionen erhalten; aber die fortgehende Handlung wird durch die beständigen Eingriffe des Subjekts zur Unzeit unterbrochen werden; wir vergessen über dem Dichter die Begebenheit, die er darstellt. Schiller's „Romanzen" enthalten glänzende Beispiele einer streng epischen Darstellung — wir erinnern nur an „den Kampf mit dem Drachen" selbst, an den Umgang des tragischen Chors in den „Kranichen des Ibykus," an „Fridolin's Gang nach dem Eisenhammer." Dagegen wiegt in Byron's „erzählenden Gedichten" „der Braut von Abydos," „der Korsar," „der Giaur" der subjektive Schwung des Dichters vor, der

Handlung und Charaktere in das Element seiner eigenen leidenschaftlichen Stimmung untertaucht. Da diese Stimmung bei Byron selbst ebensoviel Größe wie Tiefe hat, so war sein Vorbild verführerisch für die episch-lyrische Dichtung der Gegenwart. Der Stoff der Erzählung erschien als gleichgültig — man konnte ja jedem ein glänzendes Kolorit geben, in jedem die Fülle der eigenen Seele niederlegen. Thomas Moore's „Lalla Rookh" hatte orientalische, farbenschimmernde Erzählungen im Gefolge! Das erotische Element begann in dieser Form eine große Rolle zu spielen. Die transatlantische Welt wurde von Longfellow und noch mehr in der deutschen Dichtung von Böttger, Strodtmann u. A. verherrlicht. Bodenstedt's „Ada" schilderte uns Natur, Leben, Volkssitte und Kampf im Kaukasus, Puschkin altrussisches Leben und die Tartarenreminiscenzen der Krimm, Carl Beck im „Janko" ungarische Volkssitten, während Annette von Droste-Hülshoff in ihren „erzählenden Gedichten" das einheimische Kolorit der westphälischen Eichenkämpe und Sumpfmoore festhielt. Walter Scott in seinen dichterischen Erzählungen, „der Jungfrau vom See" u. a., in denen der epische Ton außerordentlich glücklich getroffen ist, verherrlichte die schottischen Hochlande. So schien das Kolorit auf der einen Seite zur Hauptsache zu werden, während auf der andern nach Byron's Vorbild die subjektive Wendung, die Begeisterung für die Reform, für den Fortschritt der Menschheit z. B. in Renan's „Albigensern" und „Savonarola" die dichterische Erzählung mit einem geistigen Pathos erfüllte! Es giebt kaum einen Ton, der von ihr in neuester Zeit nicht angeschlagen worden wäre. Die lyrisch-epische Erzählung ist der Modeartikel des Tages geworden.

Es ist keine Frage, daß sich das „romantische Epos" in solche Erzählungen auflösen läßt; daß wir schon Ovid ebenso an dieser Stelle hätten anführen können, daß besonders die ritterlich höfische Epik des Parcival, Titurel, Tristan, Lohengrin hierher gerechnet werden kann. Schon im Mittelalter ging diesen größeren Epen die kleine Erzählung zur Seite. Der Cid selbst ist nur ein Cyklus von Romanzen. Doch tritt in allen diesen Schöpfungen das Lyrische mehr zurück, als in der modernen poetischen Erzählung, die auf eine Erschlaffung der Gattungsunterschiede hinzudeuten scheint. Wir haben schon einmal darauf hingewiesen,

daß die schärfere Herausbildung des episch-plastischen Styles für die „poetische Erzählung" das nächste Stadium des künstlerischen Fortschrittes bezeichnen wird, und daß die Lyrik sich in dieser Pseudoepik, wie im Drama, auf jene Stellen beschränken muß, wo die Handlung selbst Stoffe der Empfindung berührt, wie z. B. in der Darstellung der Liebe. Sonst bleibt die poetische Erzählung zwitterhaft, herüber und hinüberschillernd und schielend; das subjektive Pathos zersetzt die historische Plastik; die eigentliche Begebenheit wird chronikartig erzählt und diese Chronik überwuchert von lyrischen Arabesken, die selbst wieder kein fertiges Bild geben können, — kurz, wir erhalten statt eines Kunstwerkes eine fashionable Miniaturausgabe, wo epische Dürre und lyrische Fülle zur Unzeit sich ablösen, die That lyrisch besungen, die Liebe episch beschrieben wird und der glatte Firniß einer gebildeten Sprache, „die für den Dichter dichtet und denkt," vergebens den klaffenden Spalt zu verdecken sucht, der die verschiedenartigen, principlos zusammengeschweißten Dichtformen trennt.

Fünfter Abschnitt.

Der Roman und die Novelle.

Der Roman wird das Epos der Neuzeit genannt, weil er, wie das Volksepos, ein umfassendes Kulturgemälde des Jahrhunderts giebt! Da aber die Kultur unseres Jahrhunderts durch eine große Kluft von den Zuständen des heroischen und patriarchalischen Zeitalters geschieden ist, da die Sonderung der Stände und Beschäftigungen, die Vervollkommnung und Vereinzelung der Technik, die verwickelte Organisation des Staatslebens, die Ausbreitung der Interessen des Handels und Verkehrs über die ganze Erde, die Vielseitigkeit der geistigen Richtungen, die Leidenschaftlichkeit der Tendenzen auf religiösem, politischem und socialem Gebiet unsere Kultur in die Breite und Tiefe entwickelt und nach allen Seiten hin in schwierige Probleme verstrickt haben: so erscheint die alte Kunstform des Epos, deren wesentliche Voraussetzung eine leicht zu überschauende Einfachheit der Zustände ist, als ungenügend, ein großes und ganzes Gemälde der Zeit zu entrollen, und es muß an seine Stelle eine

geräumige und bequeme Form treten, welche auch die realistische Prosa der verwickeltsten Kulturverhältnisse in sich aufzunehmen und wiederzuspiegeln fähig ist. Der Roman, das moderne Epos in Prosa, das sich nur an die allgemeinsten Gesetze des epischen Styles bindet und sonst die größten Freiheiten der Auffassung und Behandlung verträgt, ist daher ein willkommener Ersatz für die alte Volksepopöe! Wir haben indeß schon früher erwähnt, daß wir seine ausschließliche Berechtigung für die epische Darstellung des Kulturlebens der Gegenwart nicht anerkennen; daß wir ein modernes rhythmisches, kunstgeadeltes Epos im strengeren Styl für möglich halten, in welchem zwar unsere Kultur nicht erschöpfend bis in ihre Einzelnheiten, aber doch in ihren Höhenpunkten, in ihren wesentlichen Zügen genugsam dargestellt wird, um der Nachwelt ein dichterisch markirtes Gemälde unseres Jahrhunderts zu hinterlassen. Es bedarf nur eines großen Genius und eines kühnen Griffes zum thatsächlichen Beweise unserer Ansicht. Was aber ein Kulturgemälde der Vergangenheit betrifft, so werden wir stets dem historischen Epos den Vorzug vor dem historischen Roman ertheilen.

Wir wollen nun sehn, was dem Roman mit dem Epos gemeinsam ist, und was beide von einander unterscheidet. Das Epos entrollt sein Kulturgemälde, indem es meistens einen Völkerkampf darstellt; der Roman hält sich an ein individuelles Erlebniß! Das Epos wählt zu seinen Helden hervorragende Charaktere, geschichtlich gefeierte Namen; der Roman vermeidet sie und sucht das Weltbild, das er darstellt, an das Geschick erfundener Helden zu knüpfen. Dies hängt damit zusammen, daß der epische Dichter das naive Organ seines Volkes ist, der Romandichter dagegen sein Werk mit dem vollen Bewußtsein einer frei erfindenden Phantasie schafft. Wenn er in der Darstellung der äußern Welt den Regeln des epischen Styles folgt: so darf er dagegen auf die innern Entwickelungen, auf die Dialektik der Empfindungen, auf die Geheimnisse des Seelenlebens, auf die Magie und wechselnde Beleuchtung der Gedankenwelt eine sinnige, eingehende Betrachtung wenden — die psychologische Malerei ist bis zu mikroskopischer Ausführung verstattet. Die Würde und Erhabenheit des heroischen Epos kann der Roman nicht erreichen; dagegen darf er von einer größeren pathologischen Wärme durchdrungen

sein und an geeigneter Stelle selbst den Pulsschlag einer lyrischen Phantasie, das Pathos des Dramatikers entfalten!

Die Göttermaschinerie des Epos wirkte besonders durch den volksthümlichen Reiz des Wunderbaren, durch eine Fülle olympischer Ueberraschungen, welche in das Geschick der Sterblichen eingriffen. Das Rittergedicht, das romantische Epos, ersetzte die klassischen Mythen durch phantastische Zaubermärchen; der Roman, der sich schon als letztes Erzeugniß der hellenischen Poesie von der Grundlage des Mythos sonderte, als Ritterroman eine volksthümliche Prosaauflösung des Rittergedichtes war, nahm das Wunderbare ebenfalls mit aus dem Epos in seine freiere Form hinüber; aber er begann bereits damit, ihm eine andere Gestalt zu geben und die himmlischen Wunder in Ueberraschungen des Zufalls und seine abenteuerlichen Eingriffe in das Menschengeschick zu verwandeln. Schon in jenen ersten griechischen Romanen des Antonius Diogenes, Jamblichos, Lukianos, Heliodoros, Achilleus Tatios u. A. tritt die Abenteuerlichkeit des ungewöhnlichen Begebnisses an die Stelle des göttlichen Mythos und der thätig eingreifenden Erscheinung des Gottes. Die Geheimnisse der Erde, des Kosmos mußten sich enthüllen! Und wenn auch Lukian mehr persiflirend das Leben der Sonn- und Mondbewohner schildert, so stellt uns doch Antonius Diogenes in den „Unglaublichkeiten jenseits Thule" eine Reise um die Welt, eine Nordpolexpedition u. dgl. m. mit phantastischem Ernst dar. Wie wunderbar sind in Jamblichos „babylonischen Geschichten" die Geschicke des Rhodanes und der Sinonis, wie spannend die Verfolgung der Liebenden durch den König Garmus, welch' überraschender Wechsel im Schicksal des Rhodanes, der, schon an's Kreuz angenagelt, wieder herabgenommen und noch König von Babylon wird. Wie seltsam im Heliodor die äthiopische Königin, die im Augenblick der Empfängniß ein Bild der Andromeda angeblickt hatte und nun mit einem weißen Kinde niederkam, die daraus entstehenden Verwickelungen, die Keuschheitsprobe der Charikleа u. s. f., wie unterhaltend die Räubergeschichten in den „Erotika" des Tatios! Das Absonderliche, Ueberraschende tritt überall an die Stelle des mythisch Wunderbaren! Aehnlich in den ersten Romanen des Mittelalters, den Amadisromanen! So wird Amadis, der Sohn der Prinzessin Elisena, von ihr in einer Wiege ausgesetzt, von

einem ſchottiſchen Ritter aufgeſiſcht und unter dem Namen des Kindes der See erzogen!

Dieſe Wunder des Zufalls und des Schickſals gehn nun auch durch den modernen Roman und haben hier daſſelbe Recht, wie die mythiſchen Wunder in der Epopöe. Nur darf mit ihnen kein Mißbrauch getrieben werden und das Stoffartige, das im Roman überhaupt ſchon über die lockere Kunſtform hinauswächſt, nicht im Intereſſe einer prickelnden Neugierde ganz in den Vordergrund treten. Die Spannung nach der Vergangenheit hin, bereits von uns als epiſches Grundgeſetz entwickelt, darf im Roman zu vollſter Geltung kommen. Die Charaktere des Romans dürfen bei ihrem erſten Auftreten etwas Geheimnißvolles haben; ihr Totalbild entrollt ſich uns erſt allmählich, indem aus ihrem vergangenen Leben ein immer wachſendes Licht auf ihren Charakter fällt! Es gehört zur Technik des Romans, dieſe Enthüllungen in überraſchender Weiſe vor ſich gehn zu laſſen, ihnen den Reiz des Unverhofften und Wunderbaren zu geben. Trotz der Polizeiregiſter und Kirchenbücher, trotz Aufenthaltskarten und Taufſcheinen kann die Phantaſie auch in die Verhältniſſe unſerer Civiliſation des Abenteuerlichen viel hineinzaubern. Ein Hauptmittel dieſer Zauberei beruht auf jener Löſung der Verwickelungen, die aus der alten Tragödie in den helleniſchen Roman überging unter dem Namen der Anagnoriſis, „Wiedererkennung." Seit den Romanen des Heliodoros und Longos bis in die neueſten von Eugen Sue, Dickens, Gutzkow ſpielt dieſe „Wiedererkennung" eine große Rolle. Sie hat die Verwickelungen der Deſcendenz zur Vorausſetzung; geraubte, vertauſchte Kinder, natürliche Kinder, die ſpät erſt ihren Vater und ihre Mutter entdecken, liberi adulterini und die verſchiedenſten Arten der geheimnißvollen Kindſchaft. Das Dunkel, das um ihre Wiege ſchwebt, die zufällige Begegnung, das rührende Wiederſehn, die Löſung, die der Leſer im Voraus zu errathen ſucht, da ihn der Romandichter, unähnlich dem Dramatiker, nicht zum Vertrauten ſeiner Geheimniſſe macht — das alles ſind Momente aus dieſem Verwickelungskreiſe, welche die Spannung des Leſers wacherhalten. Hierher gehören auch dunkle Thaten der Vergangenheit, welche in das Leben der Helden mit ſchwarzer Magie hineinragen, deren Schleier zu lüften die Neugierde brennt — man denke an Bulwer's „Eugen Aram." Oder ein zufälliges Begegnen gruppirt

eine Menge von Perſonen nebeneinander, bringt ſie in die verſchiedenartigſten Beziehungen, und erſt ſpäter ergiebt ſich ein tieferes Intereſſe, ein ethiſches Band, das ſie ſchon früher und vielleicht in entgegengeſetzter Weiſe verknüpft, als ihre jetzige Gemeinſamkeit. Oder dieſelbe Perſon tritt in doppelter Verkleidung auf, führt zwei kontraſtirende Rollen durch und überraſcht, wenn ſie die Maske abnimmt, wie z. B. in Balzac's „Clotilde von Luſignan." Das Inkognito iſt für die Romanhelden weſentlich; erſt ſpäter knöpfen ſie ihren Rock auf und zeigen uns ihren Stern. Dieſe Romantik gehört einmal zum modernen Roman, und wenn man ſie tadeln wollte, ſo verkennt man das Weſen einer Dichtform, die überhaupt einen vorwiegend ſtoffartigen Charakter hat und an der Grenze der Proſa ſteht. Sie bildet das Gegengewicht gegen die breite geordnete Proſa unſerer Verhältniſſe, welche dem Menſchen von Hauſe aus das polizeiliche und ſtaatsbürgerliche Etikette anhängt und ihn in den beſtimmten Rubriken irgend eines Regiſters von der Wiege bis zum Grabe unterbringt. Es kommt nur darauf an, daß die romantiſchen Grenzen in den aufgeſchwemmten Schichten unſerer Kultur mit richtigem Inſtinkt aufgeſpürt werden. Da ſind zunächſt die großen Centralpunkte der Weltſtädte, wo die Häufung aller Intereſſen die wunderbarſten Kolliſionen erzeugen kann! Das fahrende Vagabondenthum in ſeiner Ungebundenheit emancipirt ſich von der Strenge der bürgerlichen Sitte. Ihm gehört die ſchönſte Zauberblüthe der geheimnißvollen Romantik an, Goethe's Mignon. Neuerdings hat Holtei dies Vagabondenleben mit erſchöpfender Gründlichkeit in ſeinem bekannten Roman behandelt. Ihm am nächſten ſteht das Leben der Künſtler und Literaten, deſſen Romantik aus dem faſt durchgängigen Mißverhältniß einer ſchöpferiſchen, auf das Jahrhundert wirkenden Geiſteskraft und der ſocialen Lebensſtellung hervorgeht! Dieſe Romane ſind nach dem Vorgang unſerer romantiſchen Schule ſehr beliebt. Kampf des exkluſiven Genius, dem Alles erlaubt iſt, mit den Schranken der Geſellſchaft iſt ihr Grundthema! Dennoch iſt dieſe Romantik dem Roman nicht günſtig — die Literatur in der Literatur, die Kunſt in der Kunſt, das iſt ein äſthetiſcher Cirkel, der zu ſehr in ſich ſelbſt verläuft. Die Räuber, Piraten, Ritter und Geiſter, die noch in den Leihbibliotheken ſpuken, ſind ebenfalls ſolche kräftig exceptionelle Geſtalten, an deren Stelle der höhere Roman das

vornehme Gaunerthum, die Schmuggler u. dgl. setzt. Vortheilhaft für die Romantik des Romans sind alle größeren Krisen der Gesellschaft, Revolutionen, Kriege, in denen die stagnirende Fluth stereotyper Zustände aus ihrer trüben Ruhe emporgerüttelt wird. Hierher gehört seit der Odyssee der Zauber der Ferne, der Reiz des Unbekannten, Unentdeckten, der fernen Länder und Meere und ihrer Abenteuer, ein Zauber, den sich der See- und exotische Roman, ein Marryat und Sealsfield, zu Nutze machen. Doch auch der Prosa unserer Kultur wird ein begabtes Talent ihre Poesie abgewinnen — wir erinnern nur an Dickens, Hackländer u. A.

Die Komposition des Romans muß, um diese Romantik unserer Zustände auszubeuten und die epische Spannung unserer Zustände durchzuführen, bestimmte Gesetze der Technik beobachten. Der Anfang des Romans führt uns gleich in das bewegte Leben; wir orientiren uns in unbekannten Physiognomieen und Verhältnissen, bis unser Interesse an ihnen lebendig, diese Lebendigkeit durch die Verschleierung einzelner Zustände und Charaktere gesteigert wird. Lange Beschreibungen von Gegenden, Verhältnissen, Charakteren sind besonders am Anfange des Romans von ertödtender Wirkung; der Faden einer fortgehenden Begebenheit muß uns diese Entwickelungen bieten. Die allmählich wachsende Klarheit soll mehr durch die Handlung, durch Gespräch und Brief, durch eine selbstständige Entwickelung der Helden von innen heraus hervorgerufen werden, als durch die Beschreibung des Dichters. Der Anfang des Romans ist gewiß am glücklichsten entworfen, wo wir gleich in irgend eine fesselnde Situation, einen Knotenpunkt der Handlung versetzt werden, dessen Fäden zugleich nach rückwärts und vorwärts weisen.

Die Mitte des Romans führt nun diese Fäden weiter zu immer neuen Knotenpunkten der Entwickelung. Das Drama hat nur eine Kollision; der Roman verträgt deren mehrere neben- und nacheinander. Hier wird die eine gelöst, dort eine andere neuangeknüpft. Doch das vollkommene Austönen derselben in der Mitte muß von dem Romandichter vermieden werden. Ganz neue Anfänge sind hier gefährlich! Es muß alles ineinandergreifen, mindestens an einem Punkte der Bewegung. Wir haben schon früher gesehn, daß der Epiker spannt, indem er an einer fesselnden Stelle der Handlung abbricht und den Leser mit einer künstlich erzeugten Unbefriedigung entläßt. Dies Geheimniß

der Technik ist für den Romandichter wesentlich. Er wandert von einer der verschiedenen Gruppen seines Romans zu andern und wählt gerade den Moment, in welchem die eine in eine spannende, noch ungelöste Situation versetzt ist, um sie zu verlassen und zur anderen fortzuschreiten. Die gleichsam verzauberte Gruppe steht noch lebendig vor unserer Phantasie, während wir weiter eilen — sie gemahnt uns wie eine alte Schuld des Dichters, auf deren Abzahlung wir gespannt sind. Je größer der Kredit ist, den der Romandichter für seine poetischen Schulden in Anspruch nehmen darf, desto größer ist seine Kunst. Jede Erfindung des Romans ist ein Wechsel, der erst am Schluß fällig ist.

Der Schluß des Romans selbst hat nun nicht jene logische Nothwendigkeit und Bestimmtheit, wie der Schluß des Drama's. Im Allgemeinen nimmt man an, daß der Schluß des Romans, wie der des Epos überhaupt, ein glücklicher sei, daß das bestimmte Ziel, das dem Helden oder dem Dichter vorschwebe, nach mancherlei Verwickelungen und Irrungen erreicht werde, daß der Schluß nach vielen Dissonanzen eine versöhnende Harmonie bringe. Doch ist das Gegentheil, ein tragischer Abschluß, keineswegs ausgeschlossen. Im breiten Verlaufe des Romans werden eine Menge von Fäden angeknüpft, treten eine große Zahl Personen auf, über deren Schicksal uns der Abschluß des Romans nicht im Dunkeln lassen darf. Hier ist besonders eine übereilte Abfertigung zu vermeiden. Der Roman ist voll eingeläutet und muß auch voll ausklingen — dem Geschick jeder Persönlichkeit, die unser Interesse wachgerufen, muß ein unverkümmertes Recht zu Theil werden. Für jene modernen Romane, deren Inhalt die innere, den Kreis der verschiedensten Verhältnisse durchlaufende Bildung des Einzelnen ist, wie Goethe's „Wilhelm Meister," Jean Paul's „Titan," Immermann's „Epigonen," Laube's „junges Europa," die „Wandelungen" der Fanny Lewald u. a., ist ein Abschluß nicht leicht zu finden, da der Prozeß der Bildung ein bis zum Tode fortdauernder ist und nur willkürlich an dieser oder jener Stelle unterbrochen werden kann. Der Roman schließt daher in der Regel, wo die Romantik der Existenz aufhört und ihre Prosa anfängt; er läßt eine Beruhigung des hin und hergehenden Strebens durch eine harmonische Ehe, die Wahl eines bestimmten Berufes u. dergl. eintreten. Dieser Schluß ist ohne schärfere dramatische Konsequenz; aber er genügt

für den Roman, der ja nur ein Segment aus dem breiten Kreise des socialen Lebens herausschneidet und nicht, wie das Drama, eine scharfe Kollision in entscheidender Weise zum Ziele führt.

Dies Verlaufen in die Prosa des Lebens läßt die Grenzen des Romans nicht so scharf hervortreten, daß er als ideales Kunstwerk auf sich selbst ruhen könnte. Sein Zusammenhang mit äußerlichen Interessen, die für eine poetische Verklärung nicht durchsichtig genug sind, tritt nun auch in seinem Verlauf hervor; seine Form hat nicht genügende künstlerische Begrenzung, um das Hereinbrechen einer überfluthenden Prosa zu verhindern. Besonders nach zwei Seiten hin wird die reine Linie der Schönheit leicht überschritten: das unästhetisch sinnliche, materiell prickelnde, und das tendenziös didaktische Element trüben die künstlerische Reinheit des Romans und machen seine bequeme und geduldige Form zu einem Gefäß für die verschiedenartigsten Zwecke, welche außerhalb der selbstgenugsamen Harmonie des Schönen liegen. Die Effekthascherei durch grelle Situationen und eine gewaltthätige Spannung, wie sie in den alten Ritter- und Räuberromanen und in vielen neufranzösischen Socialromanen herrscht, zerstört die reine Wirkung des Schönen, indem sie mehr die Nerven, als den Geist in Erregung zu bringen sucht. Hierher gehört auch das erotische Element, das schon den Hellenischen Anfängen des Romans in starker Dosis beigemischt war. Der Roman gewährt bereitwillig den Raum zu einer behaglichen und breiten Ausmalung des sinnlich Ueppigen, der erotischen Situation. Seit dem Priapeischen Roman des Petronius bis zum Ritter Faublas von Louvet, bis zu Schlegel's „Lucinde," den sinnlichen diableries von Paul de Kock, der schönheitstrunkenen Orgiastik von Heinse, den harmlosen Nuditäten in Gutzkow's „Wally" und den Pariser Salons von Heine ist der sinnliche Reiz und die sinnliche Spannung ein wesentliches Ferment der Romanliteratur geblieben. Wieland in seinen hellenisirenden, die George Sand in ihren geistvollen und klassisch schönen Socialromanen haben sich von diesen sinnlich üppigen Auswüchsen nicht freigehalten, zu denen die Form des Romans selbst durch ihre gewährenlassende Breite herausfordert. Auf der andern Seite giebt es kaum eine religiöse, philosophische, politische, pädagogische, sociale Tendenz, welche nicht in neuester Zeit versucht hätte, im Gewand des Romans größere Beliebt-

heit und Verbreitung zu gewinnen. Wenn der Roman eine bestimmte Idee durchzuführen sucht, so ist er dabei wie jedes Kunstwerk in seinem guten Rechte! Einige Romane der George Sand zeigen die Harmonie von Form und Inhalt, die ungetrübte künstlerische Meisterschaft, auch wo sie in einem Lebensbilde einen bestimmten reformatorischen Gedanken darstellen, der mit überzeugender Nothwendigkeit aus dem konsequent gehaltenen Kunstwerk hervorgeht! Wenn dagegen die Tendenz, wie z. B. in dem Roman: eritis sicut Deus, sich mit all ihrer Absichtlichkeit in den Vordergrund drängt, wenn der Roman in Pasquille und Abhandlungen zerfällt, zu einem Parteiprogramm oder einer ausgeschmückten Biographie wird, dann zeigt sich die bedenkliche Nachbarschaft der Romanform und der didaktischen und polemischen Prosa, von der sie nur durch eine leicht angelehnte Thüre getrennt ist. Denn da dem Roman auch die rhythmische Getragenheit fehlt, so ist seine Prosa von der Rhetorik und Geschichtschreibung, ja vom Styl der Zeitung und des Feuilletons nur durch jene Grenzen geschieden, welche das Talent des Romanschriftstellers selbst zu ziehn vermag. Diese Prosa kann markig und charakteristisch, fein und zierlich, plastisch klar, pathetisch, humoristisch sein — sie kann aber auch traditionell und stereotyp werden und in Phrasenhaftigkeit und Verwaschenheit des erzählenden Styles ausarten. Unsere Klassiker, Goethe, Wieland, Schiller im „Geisterseher" haben dem Romanstyl ein bestimmtes, künstlerisches Gepräge gegeben, welches besonders in Goethe's Romanen dem epischen Ideal entspricht. Jean Paul zersetzte seinen Prosastyl durch die seltsamsten Reagentien des Humors, so daß der Strom desselben selten ein klares Bette gewann. Wo Ludwig Tieck seinen Phantasus zu bändigen vermochte, da war sein Styl von jener ironischen Behaglichkeit, die in echt epischer Weise wirkte. Dagegen war der Styl Arnim's chronikenhaft geziert, der Brentano's phantastisch wild, der des Novalis von visionairer Erhabenheit! Die jungdeutsche Epoche wollte die Reform der Literatur durch eine Reform der deutschen Prosa ausführen, in welche sie alle poetischen Formen aufzulösen suchte. Seit Heine und Börne wurde die „geistvolle Prosa" die Loosung des Tages – und in der That gewann der prosaische Styl unter den Händen der jung deutschen Autoren Glanz, Schärfe, Beweglichkeit und Reichthum. Die französischen Muster gaben

hierin den Ton an, aber die Lyrik und Dramatik in Prosa konnte sich in Deutschland nicht behaupten; es war nur eine neue Art zuchtloser Romantik. Dagegen ist die jungdeutsche Reform für die deutsche Romanprosa von günstigem Einfluß gewesen; gerade der moderne Schliff, die geistsprühende Beweglichkeit und Form, die alle Elemente der Zeit in sich aufzunehmen vermag, ist dem Roman förderlich, der doch im Wesentlichen ein Zeitgemälde ist! Wenn Walter Scott, Bulwer, Dickens und Thackeray in England, die Staël und George Sand, Victor Hugo, Alfred du Vigny, Nodier, Balzac, Eugène Sue, Paul de Kock, Alphonse Karr in Frankreich sowohl die Höhepunkte, als auch die prismatische Vielfarbigkeit des Romanstyles vertreten: so brauchen wir nur an Gutzkow, Laube, Auerbach, Freytag, König, Hackländer u. A. zu erinnern, um die vielseitige Ausbildung der neuen deutschen Romanprosa in das günstigste Licht zu stellen. Den epischen Ton, der sich für größere Schöpfungen eignet, scheint uns besonders Gutzkow in den „Rittern vom Geiste" getroffen zu haben.

Der Inhalt des Romans ist der Inhalt unseres socialen Lebens und in keine bestimmten Rubriken zu fassen. Dennoch giebt er zunächst das Princip der Haupteintheilung des modernen Romans her, indem dieser entweder historisch ist und seinen Stoff aus der Geschichte entlehnt, oder Zeitroman, welcher aus unserer Kulturepoche, aus der Gegenwart freierfundene Stoffe schöpft.

1. Der historische Roman.

Der historische Roman ist die Darstellung einer der Geschichte entlehnten Begebenheit in selbsterfundener Ausführung und in einem umfangreichen, die geschichtliche Epoche nach allen Seiten hin spiegelnden Gemälde. Auch kann der Held und die Hauptbegebenheit des Romans vom Dichter selbstständig erfunden, und nur der Hintergrund von der Geschichte gegeben sein. Da indeß dem historischen Roman, der sich der prosaischen Form bedient und seinem Wesen nach bis in's Einzelne malt, die Mittel fehlen, in der Darstellung der großen Persönlichkeiten und Ereignisse die Geschichtschreibung zu übertreffen oder auch nur zu erreichen: so muß ausdrücklich betont werden, daß seine Domaine nicht die Weltgeschichte ist, sondern die Specialgeschichte, und daß er es dem Epos,

das eines idealen Schwunges fähig ist, und der Tragödie, welche die Höhenpunkte des innern Lebens in dichterischem Fluge streift, überlassen muß, die großen bekannten Helden und Katastrophen der Geschichte zum Gegenstande zu wählen. Die Tragödie hat sogar das Recht, die Geschichte bis zu einem gewissen Grade von innen heraus umzudichten, da sie energische ideale Hebel ansetzt, und der Pragmatismus der geschichtlichen That zuletzt doch mit jenen innersten Mysterien des Charakters zusammenhängt, zu deren Entzifferung der Dichter eher den Schlüssel hat, als der Historiker. Der Roman aber geht von außen an seinen Stoff heran; er stellt ihn in einer Breite der Beziehungen dar, deren wesentliche Voraussetzung die historische Treue ist. Da er sich ganz auf gleichem Boden mit der Geschichtschreibung bewegt, gleicher Entwickelungen und Vermittelungen bedarf: so ist er durch ihre feststehenden Daten bei allen Begebenheiten, die sich auf der Höhe der Weltgeschichte bewegen, beschränkt. Historische Romane, welche diese ihre Schranke nicht beachten, werden daher zu Zwitterbildungen der Geschichtschreibung und Romandichtung, in denen abwechselnd die Geschichte und die Dichtung die Arabesken des Bildes bilden. Da erhalten wir äußerlich ausgeschmückte Biographieen von „Mirabeau," auseinandergefaserte Memoiren u. s. f. Der Schöpfer des historischen Romans, Walter Scott, ist zwar in einzelnen Werken mit diesem mißlichen Beispiele vorangegangen; aber in seinen Hauptromanen, wie z. B. „Waverley" und „Quentin Durward," hat er nicht einen Fergus Mac Ivor und Ludwig XI. zum Helden, nicht die pragmatische Entwickelung des schottischen Rebellenkampfes und des französisch burgundischen Krieges zum Mittelpunkte des Romans gemacht, sondern die freierfundenen abenteuerlichen Schicksale selbstgeschaffener Helden, in welche dann jene historischen Persönlichkeiten miteingreifen. Der historische Roman soll uns das Kulturgemälde einer vergangenen Epoche entrollen und uns am Geschicke seiner Helden zeigen wie das menschliche Handeln und Empfinden durch die Bedingungen dieser Kultur bestimmt wird. Freilich liegt hier die Gefahr nahe, im Ausmalen des Kulturbildes in eine antiquarische Genauigkeit zu verfallen und das beschreibende Element in ungehöriger Breite auszubilden, eine Gefahr, die Walter Scott selbst um so weniger vermieden hat, als ihn gerade seine Vorliebe für antiquarische Studien, für die Denkmäler und Remi-

niſcenzen Schottlands dazu trieb, das erzählende Gedicht, weil es ihm nicht Raum genug bot für die ausführliche Darſtellung der geſchichtlichen Alterthümer ſeines Vaterlandes, mit dem bequemeren Roman zu vertauſchen. Das patriotiſche Intereſſe kann dieſem Roman für einen engern Kreis einen erhöhten Reiz geben, wie ihn z. B. die brandenburgiſchen Romane von Wilibald Alexis für Preußen haben; oder die geſchichtliche Epoche, welche der Romanſchriftſteller darſtellt, liegt der Gegenwart näher, iſt ihr geiſtig verwandt und nimmt dadurch eine größere Theilnahme in Anſpruch, wie z. B. in der „hohen Braut" und den „Klubbiſten von Mainz" von Heinrich König. Niemals darf indeß die Abſicht des Autors, ein Kulturgemälde zu entrollen, aufdringlich in den Vordergrund treten, ſondern das Bild der ganzen Epoche muß ſich ungezwungen aus den Ereigniſſen ſelbſt ergeben, deren bunter und ſpannender Wechſel die Phantaſie, nach dem alten Grundrechte des Romans, beſchäftigt. Die künſtleriſche Bedeutung des hiſtoriſchen Romans bleibt dennoch eine unſichere, und wir glauben ihm keine Zukunft verſprechen zu dürfen.

Walter Scott iſt ſein Schöpfer und Meiſter — frühere ähnliche Dichtungen, wie z. B. in Deutſchland: Lohenſtein's „Arminius und Thusnelda," ſchlugen eine ganz andere Richtung ein. Die Fehler und Vorzüge Walter Scott's ſind für den hiſtoriſchen Roman maaßgebend geblieben — nur daß die geringere Begabung ſeiner Nachahmer, z. B. eines James, noch mehr die nüchterne Proſa der hiſtoriſchen Staatsaktionen hervorkehrte. Für untergeordnete Geiſter war die Walter Scott'ſche Form willkommen, um den Spektakel der Ritter- und Räuberromane, an die ſchon Ivanhoe und Robin der Rothe erinnern, die wilde Romantik der Walpole'ſchen und Redcliffe'ſchen Schauerromane mit dem Schein einer neuen Berechtigung wieder aufleben zu laſſen. Geiſtreiche Schriftſteller dagegen, wie Bulwer im „Rienzi" und zum Theil im „letzten der Barone," einem Werke, das auf der andern Seite wieder ein ausgezeichnetes Kulturgemälde iſt, verfielen in ein mehr dramatiſches Pathos, indem ſie große weltgeſchichtliche Kolliſionen ausmalten. Victor Hugo ließ in „Notre dame" ſeiner Vorliebe für mittelalterliche Kunſt in einer ſonſt mit narkotiſchem Effekt gewürzten Erzählung die Zügel ſchießen. Gleichbedeutend ſteht Alfred de Vigny da in ſeinem Cinq-Mars, während Alexander Dumas bereits die Verflachung des hiſtoriſchen

Romans in eine ſtoffartig wirkende, draſtiſch pikante Memoirenfolge bezeichnet. Von deutſchen hiſtoriſchen Romanſchriftſtellern hat beſonders Rehfues in „Scipio Cikala“ den epiſchen Ton in einer oft meiſterhaften Darſtellungsweiſe getroffen, während Spindler ſich durch eine erfindungsreiche Phantaſie auszeichnet. Außerdem ſind Wilibald Alexis, Heinrich Laube, Guſtav Kühne und vor Allen Heinrich König in ſeinem dem Socialroman der Gegenwart naheſtehenden hiſtoriſchen Romane zu erwähnen*).

2. Der Zeitroman.

Der Zeitroman verlegt die Begebenheiten, die er um einen Mittelpunkt des Gedankens oder um die Perſönlichkeit eines Helden gruppirt, in unſere Zeit und ſchafft, indem er das Leben der Gegenwart nach allen Richtungen hin erfaßt, zugleich für die Zukunft. Seine Berechtigung iſt eine ungleich höhere, als die des hiſtoriſchen Romans! Sein Inhalt iſt frei erfunden, ſeine umfaſſende epiſche Form auf dieſem Gebiete vollgültig, weil ſie die Mannichfaltigkeit geiſtiger Strömungen und die unerſchöpfliche Fülle des realen Lebens bequem und behaglich in ſich aufnimmt. Wir dürfen von ihm nicht nur anſchauliche Objektivität in Darſtellung der Außenwelt verlangen, ſondern auch geiſtigen Reichthum, pſychologiſche Feinheit, Anatomie des Herzens und der Leidenſchaft! Er darf ebenſo tief nach innen, wie breit nach außen gehn und muß die Längen ſeiner Form dazu benutzen, das innere Leben bis in ſeine geheimſten Abgründe zu verfolgen. Wenn der Dramatiker ein durchgreifendes Motiv wählt, da darf der Romanſchreiber jene ganze Kette verſchlungener Motive entwickeln, aus denen das Handeln zuletzt in ſeiner Beſtimmtheit hervorgeht, alle Vorſtellungen, welche die Schwelle der Seele überſteigen, ſich kreuzen, mit einander kämpfen, bis die einen über die andern den Sieg davontragen. Ebenſo muß der moderne Romanſchriftſteller alle objektiven Lebensverhältniſſe kennen — er muß Arzt, Kriminaliſt, Publiciſt, Oekonom zugleich ſein und mit dem Organismus des menſchlichen Leibes

*) Vergl. über den neueſten hiſtoriſchen Roman in Deutſchland meine „deutſche Nationalliteratur in der erſten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts“ Bd. II. p. 509 und folgd.

ebenſo Beſcheid wiſſen, wie mit dem Mechanismus der Staatsmaſchine. Zu einem umfaſſenden Kulturgemälde der Zeit hat Eugen Sue in ſeinem: Juif errant, der mit ſeinen Myſterien keineswegs in eine Linie zu ſtellen iſt, zuerſt den Anlauf genommen, er hat um einen geſchickt erfundenen Mittelpunkt eine Fülle von Perſönlichkeiten und Handlungen gruppirt, in denen ſich weſentliche Richtungen des Jahrhunderts ſpiegeln. Alle dieſe Typen, der Napoleoniſche Veteran, der Jeſuit, der Fabrikarbeiter, die Griſette, die vornehme Dame, ſind indeß franzöſiſch; der Jeſuitismus ſteht als Hauptagens im Vordergrund! Es handelt ſich im Ganzen um praktiſche Intereſſen, um die Macht des Geldes, um jene rieſige Erbſchaft, deren Millionen ſo feenhaft wirken, wie die Millionen des Monte-Chriſto. Eine nie verlegene, zauberiſch reiche Phantaſie überbietet ſich in Erfindungen, die oft grell und wüſt ſind, oft an der äußerſten Grenze des Wahrſcheinlichen ſtehn, aber mit der Magie der arabiſchen Märchen feſſeln. Ein ähnliches umfaſſendes Kulturgemälde des Jahrhunderts hat Karl Gutzkow in ſeinen „Rittern vom Geiſte“ geliefert, nur daß hier der Mittelpunkt kein jüdiſcher Hort von Millionen iſt, ſondern der Bund der „Ritter vom Geiſte,“ kein materialiſtiſches, ein idealiſtiſches Centrum, und daß, dem Grundgedanken angemeſſen, hier ſich die ganze Fülle geiſtiger Richtungen auf allen Gebieten des Staats, der Religion, der Geſellſchaft entbindet und bekämpft, ein ſchlagendes Bild vom Unterſchiede des franzöſiſchen und deutſchen Geiſtes!

Neben dieſen großen Kulturgemälden entwickelt ſich der Roman des ſocialen Problems, der nur einzelne Abſchnitte des ganzen Kreiſes behandelt. Wir begleiten entweder den Helden auf ſeinen Irrfahrten durch die Geſellſchaft, bis er in ihr einen feſten Halt gefunden, wie den „Wilhelm Meiſter,“ den „Hermann“ in Immermann's Epigonen u. ſ. f.; oder eine beſtimmte Frage wird ohne aufdringliche Tendenz an einem konkreten Fall des ſocialen Lebens dargeſtellt. Hierher gehört beſonders die Phyſiologie der Ehe in Goethe's „Wahlverwandtſchaften,“ in den Romanen der George Sand, z. B. in der „Indiana“, dem „Jacques,“ und ihren zahlreichen Nachahmungen. Von derſelben Schriftſtellerin wird die ſinnliche und platoniſche Liebe in der „Lelia“ geiſtvoll kontraſtirt, der Handwerkerſtand verherrlicht u. ſ. f. Der Gegenſatz der Stände, der Kampf der Bourgeoiſie und Ariſtokratie, die Ueber-

flügelung der letztern durch den Genius des tiers-etat, bildet in Gustav Freytag's „Soll und Haben" den Mittelpunkt der Handlung. Freigeistige Auflockerung in streng konservativen, autonomischen Kreisen ist die Grundstimmung in Schücking's „Romanen," während den Gegensatz von Arbeit und Besitz, Erfindung und Ausbeutung auf industriellem Gebiete Prutz in seinem „Engelchen" behandelt. Fanny Lewald liebt konfessionelle Konflikte der religiösen und politischen Ueberzeugung in den Vordergrund zu stellen. Hier liegt die Gefahr der Tendenz nahe, an der eine Menge neuer Romane scheitern.

In Beziehung auf den Lebenskreis, in welchem sich der Roman bewegt, kann man den Salonroman, den Volksroman und den bürgerlichen Familienroman unterscheiden. Der Salonroman führt uns in die fashionabeln Konflikte des aristokratischen Lebens; wir sind hier den Sorgen der materiellen Existenz entnommen, und diese höhere Freiheit läßt die Fragen des Herzens zu ihrem ungetrübten Rechte kommen. Die Gefahr liegt hier in der Verfeinerung der Empfindung, in ihren üppig selbstgefälligen Schwelgereien, in der Ueberhebung einer exklusiven Lebensstellung! Das Resultat dieser ausschließlichen Beschäftigung mit dem eigenen Herzen ist entweder der Ehebruch oder das Kloster. Die Staël in „Corinne" und „Delphine" ging hier voran; Bulwer in „Pelham," „Devereux" folgte; die Gräfin Hahn-Hahn in ihren kapriciösen, aber geistvollen Romanen, der elegante Sternberg u. A. vertreten den Salonroman in der deutschen Literatur. Im Gegensatz entwickelte sich in Deutschland der Volksroman zur Dorfgeschichte, ohne den Humor des Lesage und Smollet! Derbe Realität, sogenannte tüchtige Charaktere von altem Schrot und Korn, rustikale Zustände bis in alle juristischen und kriminalistischen Verwickelungen hinein, bis in alle Subtilitäten bäuerlicher Standesunterschiede treten in den Vordergrund; die Faustinen verwandelten sich in Baarfüßele, die Ulrich's in Lehnholde; Uli der Knecht fesselte mehr, als Sternberg's „Paul der Herr;" aber dieser Idylle fehlte der Frieden, das Glück, die arkadische Beleuchtung; die herbsten Konflikte wurden in sie verlegt; sie war entweder bäuerlich roh oder von Reflexionen einer ihr fremden Bildung durchzogen, so daß weder das Talent eines Auerbach und Rank, noch die kapriciöse und naturwüchsige Originalität eines Gotthelf diesen Schöpfungen eine

längere Dauer und Geltung verbürgen. In die Mitte zwischen Volks- und Salonroman tritt der Familienroman, welcher die Interessen der bürgerlichen Familie, die einfachen Konflikte des häuslichen Lebens behandelt. Richardson in seiner „Pamela," „Klarissa" u. A. ist der Schöpfer dieses Romans; Oliver Goldsmith gab in seinem „Vikar von Wakefield" sein glänzendstes Muster. Rührende Idyllik des Hausstandes, Verführungsgeschichten, Nahrungssorgen, die Welt aus der Perspektive des Wohn- und Schlafzimmers bildet ihren Inhalt. Hermes verpflanzte den Richardson'schen Roman, der sich wenigstens durch organische Gliederung und einen wenn auch noch so weitschweifigen innern Zusammenhang auszeichnete, nach Deutschland. Hier bildet er seit Lafontaine's Zeit die undurchdringliche Mitte einer umfangreichen Unterhaltungsliteratur — wir brauchen blos Clauren, Gustav Schilling, Laun u. A. zu erwähnen. Die Engelländerin Currer Bell mit ihren psychologisch interessanten Gouvernantenromanen, und die Schwedin Friederike Bremer sind die Führerinnen jener großen Schaar, welche das Werg des Familienglücks und Unglücks am häuslichen Herde spinnt.

Als eine Spezialität des Romans erwähnen wir noch den erotischen und Seeroman, welcher an den „Urroman," die Odyssee, und an die ersten hellenischen Romane anknüpft. Seinen Inhalt bilden die Abenteuer des Meers und der Fremde, das Seeleben, der Urwald und die erotische Landschaft, die Sitten fremder Völker, die socialen Racenkämpfe in fremden Welttheilen. Einen solchen erotischen Reiz üben auf uns die national patriotischen Romane eines Cooper aus, der indeß an genialer Darstellungsgabe, glänzendem Kolorit, kosmopolitischem Weltblick und tiefem Humor bei weitem von Sealsfield übertroffen wird. Den Seeroman insbesondere vertritt Eugen Sue mit greller, aber phantasiereicher Marinemalerei und Marryat mit derb kräftigem Humor und farbensattem Realismus.

Wenn das humoristische Element in alle diese Romane mit hineinspielt und in einzelnen Charakteren, Situationen und Schilderungen zur Geltung kommt: so tritt es stylbeherrschend in dem humoristischen Roman auf. Der Humor beeinträchtigt allerdings das epische Grundgesetz der Objektivität; denn wenn er auch dem objektiv Komischen zu seinem Rechte verhilft, so hat das freie und glänzende Spiel des Geistes,

das die Welt kaleidoſkopiſch zuſammenſchüttelt, doch bei ihm das Uebergewicht. Die objektive Komik tritt in jenen realiſtiſchen Poſſenbildern, wie ſie ſich in den Romanen eines Smollet und Fielding finden, noch mehr aber in jener ironiſchen Darſtellungsform hervor, welche mit der Treue des naiven Epikers ernſt, ſorgfältig, unerſchütterlich den Zuſammenhang von Begebenheiten erzählt, welche der Spiegel der menſchlichen Thorheit ſind. Das unſterbliche Muſter dieſer Darſtellungsweiſe iſt der „Don Quixote" des Cervantes, deſſen humoriſtiſcher Doppelſtern Don Quixote und Sancho Panſa für alle Zeiten den idealiſtiſchen und realiſtiſchen Pol der menſchlichen Thorheit repräſentirt. Auch der ſatyriſche Roman eines Jonathan Swift, beſonders ſein Hauptwerk „Gulliver's Reiſen," gehört in dies Gebiet objektiver Komik. Die burleſk-humoriſtiſchen Romane eines Rabelais und Fiſchart wenden ſich bereits von der ſtreng-epiſchen Darſtellung ab und ergehn ſich in allen erdenklichen Sprüngen der Laune und des Witzes, bald phantaſtiſch, bald cyniſch, mit handgreiflichen Angriffen auf einzelne Stände der Geſellſchaft. Dagegen nimmt der ſentimentale Roman bei Sterne einen Anlauf zu vollkommener Verflüchtigung des Epiſchen in die ätheriſchen Gaſe eines Sentiments, das ſich kaum noch um das Thatſächliche kümmert, ſondern nur ſeinen eigenen, launiſch launigen, faſt hyſteriſchen Anwandlungen folgt. Eine glänzende Vereinigung der ſatyriſchen Ader Swift's, der Sentimentalität Sterne's und der derben Komik Fielding's in einem reichen, tiefen, allſeitig gebildeten Genius findet ſich in den humoriſtiſchen Romanen Jean Paul's, deren Form indeß die Licenzen des Humors mißbraucht und in vollkommene Styllosigkeit ausartet. Zu einer mehr epiſchen Darſtellungsweiſe kehrt der humoriſtiſche Roman eines Dickens, Thackeray, Hackländer zurück, wenn auch die Ader Sterne's keineswegs in dieſen mehr realiſtiſchen Formen ganz verſiegt iſt.

3. Das Märchen und die Novelle.

Aus dem Märchen, der phantaſtiſchen Novelle, bildete ſich die moderne Novelliſtik, was hiſtoriſch unſchwer nachzuweiſen iſt. Das indiſche Fabelbuch des „Bidpai," die ſieben weiſen Meiſter, die disciplina clericalis von Petrus Alfonſi, die gesta Romanorum, in denen arabiſche Märchen ſtark vertreten waren, bildeten neben den franzöſiſchen Fabliaux der Trou-

vères die Hauptquelle der italieniſchen Novelliſtik, welche die erſten und bedeutendſten Muſter dieſer epiſchen Nebenform enthält. Mit den Märchen von Tauſend und Einer Nacht, dem Papageienbuch haben dieſe italieniſchen Novellenbücher eine beſtimmte Einkleidung gemein, indem eine Situation vorausgeſchildert wird, aus welcher jene Erzählungen fließen. Dieſe Situation iſt in den ſieben weiſen Meiſtern, in dem Märchen von Tauſend und Einer Nacht bekannt. Aehnlich läßt Boccaccio im „Decamerone" ſeine Novellen in einem Kreiſe von Herren und Damen erzählen, welche vor der Peſt aus Florenz geflohn. Noch abenteuerlicher iſt die Einkleidung in dem „Pecorone" des Ser Giovanni, wo der Geliebte einer Nonne, der Mönch und Kaplan geworden, um in ihrer Nähe zu ſein, und dieſe ſelbſt im Sprechzimmer des Kloſters ſich fünfundzwanzig Abende lang dieſe Novellen erzählen. Ebenſo unglücklich iſt die Einleitung zu den „Diporti" des Girolamo Parabosco, der uns erzählt, wie ſiebenzehn Herren fiſchen gehn wollen, ſich aber, weil das Wetter zu ſchlecht, zuſammenſetzen und Geſchichten erzählen. Cinthio läßt in ſeinen „Hecatommiti" zehn Frauen und zehn Herren der Plünderung Roms entfliehen, nach Marſeille ſegeln und ſich unterwegs Novellen erzählen. Das Muſter des Boccaccio ahmte bekanntlich auch Chaucer in ſeinen „Canterbury tales" nach, indem er dieſe Geſchichten von Pilgern, bei Gelegenheit der alljährlichen Frühjahrswanderung nach dem Grab des Märtyrers Thomas Beket in Canterbury, Abends bei Tiſch erzählen läßt. Neuerdings ſind Tieck im „Phantaſus," dem romantiſchen Märchenbuch, und Goethe in den mehr novelliſtiſchen „Unterhaltungen der Ausgewanderten" dieſen Beiſpielen gefolgt. Und in der That eignet ſich ein ſolcher erzählender Faden trefflich zur Anreihung einer größeren Zahl von Märchen und Novellen. Das Märchen iſt eine phantaſtiſche Erzählung, welche nur dem freien Fluge der Phantaſie folgt und die Schranken der Realität nicht achtet. Wie die Sage aus der Auflöſung des Mythos hervorgegangen, unterſcheidet es ſich von dieſer durch die gänzliche Unbeſtimmtheit in Bezug auf ſeine Helden, auf Ort und Zeit. Die Sage vollzieht den Proceß der Entgötterung, indem ſie die Götter in Halbgötter, Heroen und wunderbare Helden verwandelt, aber dabei die beſtimmte That, den beſtimmten Namen feſthält. Das Märchen rettet dagegen die Ungebundenheit des

Wunderbaren, für welches jeder feſte Anhalt aufgegeben wird. Naiv, kindlich, ſpielend oder geſpenſtig, ſchauerlich ſchlägt es eine ganze Skala von Tönen an; aber mit der Virtuoſität der ſelbſtgenugſamen Phantaſtik. Es bewegt ſich in der Region des Traumes und beſitzt ſeine ganze Magie. Es verzaubert die Natur, läßt Thiere reden, aber nicht wie in der Fabel als allegoriſche Repräſentanten einer beſtimmten Eigenſchaft, ſondern in aller bunten Friſche und Freiheit der Individualität. Die Metamorphoſe iſt ſeine Praxis, die Seelenwanderung ſein Dogma. Es ſchwelgt in Glanz und Pracht, im feenhaften Kolorit, im Koloſſalen und Ueberraſchenden, in einer hyperboliſchen Wirklichkeit. Sein traumartiger Charakter ſchließt alles Lehrhafte, jede beſtimmte Moral aus und läßt nur hier und dort eine Bedeutung, einen Sinn ahnungsvoll in ſeine vorüberfliehenden Erſcheinungen hineinſpielen. Die orientaliſchen Märchen ſind farbenreich, die deutſchen, von den Gebrüdern Grimm in den „Kinder- und Hausmärchen" geſammelt, treuherzig und ſinnig. Was die Romantiker, der Däne Anderſen und andere Kunſtdichter auf dieſem Gebiete geleiſtet, welches vor Allem der ſchöpferiſchen Phantaſie des Volkes überlaſſen bleiben muß: das enthält theils des Wirren und Tendenziöſen, theils des Süßlichen und Kindiſchen zuviel, um, beſonders wo es von der Tradition abweicht oder gänzlich neuerfindet, auf ein anderes Publikum, als das des Boudoirs, zu wirken.

Die Novelle, die das Wunderbare des Märchens ausſtößt, iſt die kleine proſaiſche Erzählung einer Begebenheit, in welcher der raſche und ſpannende Fortgang der Situationen zu einer entſcheidenden Kriſis die epiſche Breite des Romans, ſeine tiefere Charakteriſtik und ausgeführte Seelenmalerei vertritt. Die Novelle verhält ſich zum Roman, wie die poetiſche Erzählung zum Epos. Sie iſt leichter, friſcher, energiſcher und erinnert mehr an den raſcheren Fortſchritt, Scenen- und Situationswechſel und innern Zuſammenhalt des Drama. Die Novelle darf nur einen Knoten ſchürzen und löſen; ſie erfordert deshalb Erfindungsreichthum und Gewandtheit, glücklichen Griff, kühnen Wurf, ineinandergreifende Kompoſition. Sie ſoll unterhalten — es kommt nur darauf an, ob die Unterhaltung mehr oder minder geiſtreich iſt. Gerade durch ihre größere Kürze kann die Novelle pikant und draſtiſch wirken, ſie kann ein ſinnreiches Zeit- und Lebensbild geben; ſie kann aber auch blos durch

abenteuerliche Schürzungen des Zufalls feſſeln. Aus den romaniſchen Literaturen, in denen der Italiener Boccaccio und der Spanier Cervantes als novelliſtiſche Muſter hervorragen, wurde ſie beſonders durch die romantiſche Schule nach Deutſchland verpflanzt, welche ſie, wie das Märchen, anfangs zum Vehikel ihrer abenteuerlichen Erfindungen machte. Später hat beſonders Ludwig Tieck die ſociale Zeitnovelle geſchaffen, in welcher er, oft mit ironiſcher Meiſterſchaft, oft mit doktrinairer Schwatzhaftigkeit, vielen Richtungen der Zeit den Spiegel vorhält. Die geiſtvolle Freiheit der Darſtellung räumt dieſen „Novellen" einen hohen Rang ein; nicht blos Anhänger und Geiſtesverwandte Tieck's, Steffens, Bülow u. A. bildeten dieſe Richtung weiter aus, ſondern auch die jungdeutſche Schule benutzte nach Tieck's Vorgang die novelliſtiſche Form für ihre gährenden Reformtendenzen. Eine einſame Stellung unter den Novelliſten der Gegenwart behauptet Leopold Schefer, der die Tiefe ſeiner „magiſchen" Weltanſchauung in jede ſeiner farbenreichen, aber traumhaft motivirten Novellen hineingeheimnißt. Das Ueberwuchern der Novelle, die aus allen Journal- und Zeitungsſpalten hervorkeimt, als beliebige Erzählung zufälliger, oft ſinn- und bedeutungsloſer Begebniſſe in einer meiſt ſtyloſen Proſa, deutet auf eine belletriſtiſche Verflachung, welche den Dilettantismus allzuſehr in den Vordergrund treten läßt.

Sechſter Abſchnitt.

Das didaktiſche Gedicht.

Man hat die didaktiſche Poeſie als eine vierte, ſelbſtſtändige Hauptgattung der Dichtkunſt, die durch ihre ausgeſprochene Lehrhaftigkeit an der Grenze der Proſa ſteht, von den übrigen abgezweigt! Doch giebt weder ihre Darſtellungsweiſe noch ihr Inhalt ein Recht dazu, ihr eine ſo bedeutende und unabhängige Stellung einzuräumen*), ſo groß auch die aufgehäufte Maſſe derartiger Gedichte iſt. Tritt der Zweck zu

*) Vergleiche Moritz Carrière „das Weſen und die Formen der Poeſie." S. 183 u. flgde.

belehren und über irgend einen Gegenſtand Unterricht zu ertheilen mit ausgeſprochener Beſtimmtheit auf: ſo muß die dichteriſche Einkleidung, wie es bei den meiſten Lehrgedichten der Fall iſt, nur als eine zufällige erſcheinen. Dann gehört das didaktiſche Gedicht in den Kreis der proſaiſch-poetiſchen Miſch- und Zwitterformen. Doch auch hier wird der Ton der Darſtellung ein epiſcher ſein! Ich kann nur über einen Gegenſtand belehren, indem ich ihn beſchreibe — die Beſchreibung iſt aber ein iſolirtes epiſches Moment. Dies iſt auch der innige Zuſammenhang zwiſchen dem beſchreibenden und didaktiſchen Gedichte, die beide zu ungehöriger Selbſtſtändigkeit ausgebildete Theile des epiſchen Organismus ſind. Tritt aber das Lehrhafte nicht ſo unmittelbar und direkt auf, ſondern nur als der Sinn einer dichteriſchen Einkleidung, als das Reſultat einer dichteriſchen Entwickelung: ſo vertheilt es ſich an die verſchiedenſten Gattungen der Dichtkunſt, an die lyriſche, epiſche und dramatiſche! Die Fabel und Parabel, die wir bereits unter den Erzählungen angeführt, die „Satire“ und „Epiſtel“ ſind didaktiſche Formen des epiſchen Styles, an deren dichteriſcher Vollgültigkeit man nicht zweifeln ſollte, da eine echt künſtleriſche Behandlungsweiſe hier wie auf jedem Gebiete der Dichtkunſt Einkleidung und Bedeutung zu ſchöner Einheit verbinden kann. Wir unterſcheiden als Formen des didaktiſchen Gedichtes das Epigramm, das Lehrgedicht, die Satire und Epiſtel.

1. Das Epigramm.

Das Epigramm (Sinngedicht) iſt aus den alten Aufſchriften auf Denkmälern hervorgegangen und die lakoniſche Urform des Epos. Die Inſchrift auf dem Denkmal einer That, dem Grabmal eines Helden faßt dieſe That, das Leben und Wirken des Helden in gedrängteſter Epik zuſammen. Aus dieſem Urſprung leitet auch Leſſing ſeine bekannte Definition her, indem er das Sinngedicht für ein Gedicht erklärt, „in welchem, nach Art der eigentlichen Aufſchrift, unſere Aufmerkſamkeit und Neugierde auf irgend einen einzelnen Gegenſtand erregt und mehr oder weniger hingehalten werden, um ſie mit eins zu befriedigen.“ Erwartung und Aufſchluß ſind alſo die beiden Theile des Epi-

gramms! Die Erwartung wird durch die epiſch objektive Darſtellung erregt; der Aufſchluß tritt als überraſchende ſinnige Deutung auf. Weſentlich für das Epigramm iſt, daß es aus dieſen beiden Theilen beſteht, daß jeder ſcharf ausgeprägt iſt, daß das Bild nicht mit andern Zügen ausgemalt wird, als ſie die Deutung erfordert, weil ſonſt der Aufſchluß eine noch auf Weiteres gerichtete Erwartung nicht befriedigen würde. Der bloße Denkſpruch iſt ebenſowenig Epigramm, wie das kurze Hiſtörchen — dort fehlt die Erwartung, hier der Aufſchluß. Jenes ſind Gnomen, Weisheitsſprüche, dies Anekdoten im Lapidarſtyl. Die epigrammatiſchen Bienen unterſcheiden ſich noch von den Heuſchreckenſchwärmen einer moraliſirenden Gnomik. In der Bibel, in der griechiſchen Anthologie, in den orientaliſchen Frucht- und Roſengärten finden ſich zahlreiche Gnomen — Salomon und Solon, Theognis und Saadi, Rückert in der „Weisheit des Bramahnen" ergehen ſich in ſolchen aphoriſtiſchen Offenbarungen. Der ſchärfſte, ſatyriſche Epigrammatiker iſt der Römer Martial. Seine neulateiniſchen Nachahmer erwähnen wir nicht! Der Franzoſe Scarron, die älteren deutſchen Dichter Logau, Wernicke, Käſtner, Goethe und Schiller in den Xenien, litterariſch-kritiſchen Epigrammen einer anmaßenden Diktatur, haben das Epigramm weiter ausgebildet! Seine beliebteſte Form iſt das Diſtichon — ſchon das einzelne Diſtichon genügt zum Epigramm, als ſein vollkommenes formales Schema, indem der Hexameter die Erwartung, die ſich weit erſchließt, der Pentameter den kurz zuſammenfaſſenden Aufſchluß giebt. Doch eignet ſich auch der leichtfüßige, kurze Jambus in paſſenden Reimverſchlingungen zum rhythmiſchen Träger des Epigramms. In der neueſten Zeit hat man das Epigramm in ſelbſtſtändiger Form wenig ausgebildet — dagegen durch die beliebte Vermiſchung der Formen, die in allen Uebergangsepochen eintritt, die epigrammatiſche Pointe auf Dichtungen übertragen, deren Reinheit ſie entſtellen muß. Nach Heine's Vorbild iſt ſelbſt unſere Liederdichtung und Reflexionspoeſie von ſolchen epigrammatiſchen Pointen angekränkelt, welche den muſikaliſchen Schmelz des Gefühls und den Schwung des Gedankens zerſtören. Eine Befreiung der Lyrik von dieſen Pointen des Weltſchmerzes, der Blaſirtheit und des

ſpielenden Witzes würde durch einen ſelbſtſtändigen Anbau des Epigramms erleichtert werden — ſeine Bienenſtöcke würden dann aus unſern lyriſchen Blumengärten entſchwinden.

2. Das Lehrgedicht.

Das Lehrgedicht iſt die in eine dichteriſche Form gekleidete Auseinanderſetzung irgend eines Gegenſtandes aus dem Gebiete der Moral, des Lebens, der Wiſſenſchaft und Kunſt. Hier hört die freie Durchdringung von Form und Inhalt auf; der beſtimmte einſeitige Zweck verdrängt den Selbſtzweck der Schönheit, um ſo mehr, als die wiſſenſchaftliche Analyſe, deren ſich das Lehrgedicht in Definitionen, weitläufigen Erörterungen, welche das Ganze in ſeine Theile auseinandernehmen, bedient, der poetiſchen Syntheſe geradezu entgegengeſetzt iſt. Wir haben dies ſchon früher, bei dem beſchreibenden Gedicht, erwähnt, das ebenfalls durch den analytiſchen Gang, durch die Moſaik von Einzelnheiten den poetiſchen Zauber einbüßt. Beide Dichtformen ſind für die Gegenwart verſchollen, von ihrer äſthetiſchen Bildung verurtheilt und haben deshalb nur noch das Intereſſe einer geſchichtlichen Kurioſität. Von dieſem Geſichtspunkte aus bleibt der Aeſthetik nur noch der kurze literarhiſtoriſche Nachweis übrig, an wie vielen Stoffen ſich dieſe lehrhafte Muſe verſucht.

Der Grieche Heſiod beginnt mit ſeinen „Tagen und Werken," die reich an nüchternen Beſchreibungen im Kalenderſtyl, an Regeln der Lebensweisheit, der Oekonomie u. ſ. f. ſind, den Reigen. Die patriarchaliſche Einfachheit der Lebenszuſtände übt hier auf uns noch einen poetiſchen Reiz aus. In Virgil's „Georgika" verſchwindet dieſer Reiz, trotz einzelner glänzender Schilderungen, gegen die weit ausgeführte Proſa der Agrikultur. Gedichte wie Ovid's „ars amandi" und des Lucretius „de rerum natura" erheben ſich, indem ſie Stoffe der Empfindung und des Gedankens behandeln, über das Niveau der blos techniſchen Lehrgedichte. Auch die „ars poetica" des Horaz und die Poetiken des Vida, Pope und Boileau finden in ihrem Stoff einige dichteriſche Oaſen. In neuerer Zeit hat Tiedge's ſentimental-religiöſe „Urania" einen mehr elegiſch-lyriſchen Charakter. Wir fügen hier einen nicht einmal vollſtändigen Katalog der literarhiſtoriſchen Kurioſitätenſammlung des Lehrgedichtes bei.

Von neulateiniſchen Dichtern ſchrieben in Verſen: Vida „über das Schachſpiel“ und „die Seidenzucht,“ Fracaſtoro „über die Syphilis,“ Giuſeppe Milio „über den Gartenbau,“ Kardinal Adriano und Natale Conti „über die Jagd,“ Angelio Bargeo „über die Dreſſur der Jagdhunde,“ Marco Tullio Berrò zehn Bücher rusticorum.

Von italieniſchen Dichtern: Giovanni Rucellai nach Virgil's Vorbild „über die Bienen,“ Alamanni „über den Landbau,“ Baldi „über die Nautik,“ Berlingheri eine Geographie in terzo rime, Teſſauro „über die Seidenzucht,“ Giambullari „über die Beſchwerden des Eheſtandes“ im „Sonaglio delle Donne,“ Fiordano gab eine gereimte Naturgeſchichte der Fiſche, Duchi ſchrieb „über das Schachſpiel,“ Valvaſone „über die Jagd,“ Riccoboni „über die Schauſpielkunſt,“ neuerdings Bartolomeo Lorenzi „über den Bergbau,“ Ceſare Arici „über den Olivenbau und die Korallen,“ Riccolini „über den Cedernbau“ u. ſ. f.

Von engliſchen Dichtern: John Davies „nosce te ipsum,“ über die Unſterblichkeit der Seele, Buckingham „über die Dichtkunſt,“ Roscommon „über die Ueberſetzungskunſt,“ John Phillips „über die Bereitung des Aepfelmoſtes,“ Hill „über die Schauſpielkunſt,“ Dyer „über die Wolle,“ Armſtrong, „über die Diätetik,“ Grainger „über das Zuckerrohr,“ Pope „über den Menſchen,“ Akenſide „über die Freuden der Phantaſie,“ Young „über die Kraft der Religion“ u. A.

Von franzöſiſchen Dichtern: Louis Racine „de la grâce,“ und „de la réligion,“ Dorat „über die theatraliſche Deklamation,“ Delille „über die Gartenkunſt und den Landbau,“ Boisjolin „über die Botanik,“ Caſtel „über die Pflanzen,“ Erménard „über die Schifffahrt,“ Lalane beſang den Küchengarten, Gudin und Daru die Aſtronomie, Légouvé das Verdienſt der Frauen, St. Victor die Hoffnung u. A.

Von deutſchen Dichtern ſchrieb Martin Opitz „den Veſuv“ und „Troſtgedicht in Widerwärtigkeit des Krieges,“ Haller „die Alpen,“ Cronegk „die Einſamkeiten,“ Uz „die Kunſt ſtets fröhlich zu ſein,“ Käſtner „über die Kometen“ und „einige Pflichten des Dichters,“

Lichtwer „über das Recht der Vernunft, Dusch „über die Wissenschaften," Neubeck „über die Gesundbrunnen" u. A.

3. Die Satire.

Die Satire, eine Dichtung, welche die Irrthümer, Thorheiten, Laster der Zeit mit scharfem Spott, sittlichem Pathos und in komischer Darstellung geißelt, darf den Zweck der Belehrung und Besserung nicht offen zur Schau tragen, wenn sie nicht in die Fehler des Lehrgedichtes verfallen will, sondern sie muß aus ihrer Darstellung selbst den Spott und die Züchtigung der Thorheit unmittelbar hervorleuchten lassen. Geht sie aus einer humoristischen Weltanschauung hervor, besitzt der Dichter objektive Darstellungskraft: so schwindet das Lehrhafte der Satire zu unbedeutender Nichtigkeit, und sie behauptet einen episch-humoristischen echt dichterischen Charakter. Auch das Pathos sittlicher Entrüstung stört diesen nicht, wenn es sich nicht selbstständig in den Vordergrund drängt, sondern nur die innere Gluth, die Kraft und das Mark der Darstellung hergiebt. Die gefährliche Klippe der Satire ist die Karikatur, in welche sie leicht übergeht, da die Thorheit um so schärfer hervorgehoben wird, je mehr sie sich mit einem Menschen, einer Epoche zu identificiren scheint. Als Vers der Satire wurde der Jambus von Archilochos, der Hexameter von Horaz, der Alexandriner von früheren deutschen Dichtern angewendet. Wir halten die Freiligrath'schen Alexandriner und die gereimten Jamben noch heutzutage für empfehlenswerthe Formen der selbstständigen „Satire," die mit Unrecht in Mißkredit gekommen ist, seit sich die satirische Ader nur durch die Romanprosa (in Jean Paul's Extrablättern, Immermann's Münchhausen, Gutzkow's Blasedow u. a.) oder durch die Feuilletonliteratur hindurchzieht. Wir glauben zwar nicht, daß die „Satire" noch jene Wirkungen haben wird, wie die schmähenden Jamben des Archilochos, deren Opfer sich selbst aus Verzweiflung erhängten; wir wünschten auch dem persönlich-pasquillartigen Ton der Pope'schen „Dunciade," der spießbürgerlichen Prosa Rabener's und andern einseitigen historischen Gestalten keine Wiedergeburt; doch wir erinnern nur an die liebenswürdige Sittenmalerei des epikuräischen Horaz, an den finstern stoischen Zorn des Persius, an des Juvenalis Rembrandt'sche Kulturbilder, an diese Denkmäler

einer in ihren Laſtern koloſſalen Zeit; wir erinnern an Boileau und Voltaire, Swift und Pope, an die vortrefflichen deutſchen Muſter eines Lauremberg und Liskow, um unſere Generation zur Wiederbelebung der ſelbſtſtändigen ſatiriſchen Form anzuregen. Die Satire als eine Stimmung des Gemüthes, welche die Wirklichkeit am Ideal mißt, kann freilich die verſchiedenſten dramatiſchen und epiſchen Formen durchdringen; doch hat ſie ebenſogut ein Recht, ſich ihre eigene Form zu ſchaffen, welche durch rhythmiſche Getragenheit einen lapidaren Charakter annimmt, den die charakterloſe Humoreskenproſa des Feuilletons ihr nicht gewähren kann. Auch auf dieſem Gebiete werden die Nachwehen der Heine'ſchen Richtung am beſten durch eine künſtleriſche Faſſung und Anlehnung an antike Muſter bei echt moderner Weltanſchauung verwunden werden.

4. Die Epiſtel.

Auch dieſe Form verdient die Beachtung der modernen Dichter. In ihrer geſchichtlichen Behandlung wiegt oft das Lehrhafte, oft das Satiriſche, wie bei Horaz, Pope, Wieland u. A. vor; doch die freiere Form der Epiſtel, als des poetiſchen Briefes, der ein individuelles Leben gewinnt durch die Perſon, die ihn ſchreibt und durch die, an welche er gerichtet iſt, erſcheint geeignet für humoriſtiſche Ergüſſe, welche eben durch dieſe faſt dramatiſchen Beziehungen zweier Charaktere und durch die metriſche Form einen künſtleriſchen Halt gewinnen. Wenn wir auch die römiſche „Heroide" des Ovid, und ihre Nachbildung von Pope, Dorat, Laharpe, Hoffmannswaldau und Lohenſtein, als die pathetiſche Epiſtel, in welcher berühmte Männer und Frauen des Mythos und der Geſchichte die Helden des Briefwechſels ſind, für bedenklich halten, weil ſie zu Monologen verführt und ungeeignet iſt, einen weltgeſchichtlichen Charakter in ſeiner Bedeutung darzuſtellen: ſo giebt ſie doch einen lehrreichen Wink, welcher verſchiedenartigen Ausbildung die Epiſtel fähig iſt. Ein lebendiges humoriſtiſches Kulturbild der Gegenwart läßt ſich in einer ſolchen „Epiſtel" vortrefflich vorführen; ſie iſt die dichteriſch geadelte Humoreske und Novellette; ja ſelbſt einer Welt von Stimmungen, pſychologiſchen Entwickelungen, Reflexionen, für welche nur die Proſa des Romans heutzutage eine Stätte bietet, eröffnet

ſie ein erwünſchtes Aſyl. Es iſt keine Frage, daß die ernſte „Epiſtel“ in der Hand des rechten Talents dichteriſche Bedeutung gewinnen kann. Von neueren Dichtern hat ſich nur der vielverſuchende Rückert auf ihren Boden gewagt. Doch würden wir ſtatt des Horaziſchen Hexameters lieber den Jambus Pope's und Gay's, am beſten in freier Behandlung mit wechſelnden Füßen, wie bei Uz, Michaelis, Nikolai und andern deutſchen Vorbildern des vorigen Jahrhunderts, empfehlen. Auch dürften für einige Gattungen der Epiſtel ſich die Platen'ſchen Parabaſenverſe, die Anapäſten und Trochäen, eignen. Der Humor gewinnt in der Epiſtel noch dadurch freies Spiel, daß ſie nicht an eine beſtimmte Perſon gerichtet zu ſein braucht — man kann auch, wie Sedaine, Epiſteln ſchreiben „à mon habit“ oder wie De Pezay: „A la maitresse que j'aurai.“

Drittes Hauptſtück.

Die dramatiſche Dichtung.

Erſter Abſchnitt.

Weſen und Begriff des Drama.

Das Dramatiſche iſt die Blüthe der Dichtkunſt, die Vereinigung des Epiſchen und Lyriſchen in der unmittelbaren Lebendigkeit einer gegenwärtigen ſich nach der Zukunft hin entwickelnden Handlung. Wir ſchauen in das Herz der Menſchen, aus dem ihre Handlungen hervorgehn, und zugleich in das Herz der Welt, welche durch die That der Menſchen verwandelt wird. Jenes iſt das Lyriſche, dies das Epiſche; doch weder die thatloſe Empfindung, noch die todte Aeußerlichkeit hat ein Recht im Drama, welches zwar jene Elemente vereinigt, aber in einer durchaus neuen Geſtalt. Das Epos erzählt die vergangene Begebenheit, die Lyrik ſtellt die gegenwärtige Empfindung dar; das Drama führt uns eine gegenwärtige Handlung vor, die aber nach der Zukunft hin geſpannt iſt, das Werden und Wachſen der Zukunft iſt ebenſo das eigentliche Lebenselement des Drama, wie das Verweilen in einer das Gemüth bewegenden Gegenwart das Lebensprincip der Lyrik, die Hingabe an eine erfüllte Vergangenheit das des Epos iſt. Die Lyrik verharrt in der Innerlichkeit, das Epos entwickelt von außen nach innen, das Drama von innen nach außen; doch wenn auch die Verſchmelzung des Epiſchen und Lyriſchen eine chemiſche Vereinigung iſt, die einen neuen Stoff ſchafft: ſo treten doch in der Entwickelung der dramatiſchen Handlung analytiſche Vorgänge ein, welche den beiden Faktoren des chemiſchen Produktes eine ſelbſtſtändige Geltung verſchaffen. Die äußer-

liche Welt zwar ist im Drama zur Dekoration geworden; die epische Beschreibung flüchtet in eine Scenerie, deren vollkommene Belebung allerdings erst die wirkliche Aufführung des Stückes vollzieht. Flüchtige Züge aus der Außenwelt verwerthet der Dramatiker nur für die Beleuchtung des Seelengemäldes — wir erinnern an Shakespeare's Dunkan, der die milde Luft und die nistenden Tauben in Macbeth's Burg, diesem Tod bringenden Asyl, erwähnt. Dagegen wird die epische Erzählung im Dramatischen stets Platz greifen müssen, und die hellenische Tragödie, die, wie die hellenische Lyrik, den plastisch-epischen Grundcharakter der griechischen Muse nicht verleugnete, macht einen ausgedehnten Gebrauch von ihr. Da nicht die ganze Handlung auf der Bühne, unter der wir zunächst nur die innere Bühne der Vorstellung verstehn, vor sich gehn kann: so muß ein großer Theil der Handlung, der hinter den Koulissen spielt, erzählt werden. Es entsteht nun die Frage, ob die Erzählung nur das für den dramatischen Fortgang Wesentliche zu berühren habe, oder sich in einer selbstständigen epischen Darstellung ergehen dürfe. In den antiken Mustern ist das letztere unbedingt der Fall, ebenso wie sich die Lyrik in dem tragischen und komischen Chor ein selbstständiges Organ schuf. Auch bei Shakespeare und Schiller finden sich Erzählungen, in denen die epische Darstellungsweise angewendet ist — wir erinnern z. B. an Raoul's Erzählung in der „Jungfrau," an die des schwedischen Hauptmanns im „Wallenstein." Doch muß als Regel festgehalten werden, daß die epische Erzählung im Drama nur dann erlaubt ist, wenn sie ein neues, den Fortgang der Handlung förderndes Moment hinzubringt, wenn sie ein Hebel und nicht ein Hemmniß der dramatischen Spannung wird. Nach zwei Seiten hin färbt schon die dramatische Form die Erzählung in anderer Weise, als das Epos. Der epische Erzähler ist objektiv, unbefangen, nur der Sache hingegeben — der dramatische steht selbst unter der Macht des Eindrucks, den er hervorbringt. Man denke an die vibrirende Siegesfreude in Raoul's, an die gedämpfte Wehmuth in des schwedischen Hauptmanns Erzählung. Dann aber hören wir im Drama nicht blos den Erzähler, sondern wir sehn auch die Wirkung, die er hervorbringt, in unmittelbarer Lebendigkeit. Die Erzählung ist episch, aber ihre epische Ausführung wirkt pathologisch! Während der schwedische Hauptmann erzählt, sehn wir in der

Seele der Thekla den Kampf der ſtummen Affekte, aus denen ſich der dramatiſche Entſchluß erzeugt. Dieſe Muſter belehren uns, wann die Erzählungen im Drama undramatiſch und müßig ſind. Am unſtatthafteſten ſind ſie am Anfange und Schluß des Drama in der Expoſition und der Löſung! Die Expoſition ſoll durch die Handlung ſelbſt, durch friſche Bewegung und Berührung der Charaktere vor ſich gehn — der Schluß aber die nothwendigen Konſequenzen der Handlung lebendig vor uns entrollen! Beſonders iſt jeder Abſchluß verfehlt, wo die Erzählung einer bisher unbekannten Begebenheit den Knoten löſt.

Ebenſo wie das epiſche Element kann ſich das lyriſche aus dem dramatiſchen zur Selbſtſtändigkeit entbinden! Keine Handlung, die nicht von Empfindung begleitet wäre — der Affekt, die Leidenſchaft, die Höhenpunkte der ſubjektiv-dramatiſchen Entwickelung ſind ebenfalls Höhenpunkte der Empfindung. Das Lyriſche wird daher an mehreren Stationen der dramatiſchen Handlung zum Durchbruch kommen. In der antiken Tragödie war der Chor das Organ einer ſchwunghaften, ſelbſtſtändigen Lyrik, welche die Anregungen der dramatiſchen Handlung in freien Ergüſſen, in denen freilich das Epiſch-Gnomiſche vorwog, in ſich verarbeitete. Der Verſuch, den Chor wieder einzuführen und der Lyrik im Drama ein anerkanntes Privilegium zu ertheilen, mißglückte ebenſo in Ben Jonſon's „Catilina," wie in Schiller's „Braut von Meſſina." Dagegen hatte nicht nur die Calderon'ſche Romantik eine Fülle glühender Lyrik in den handelnden Charakteren des Stückes ſelbſt verbunden, ſondern auch der größte Dramatiker Shakespeare die tiefſinnigen Reflexionen und lyriſchen Stimmungen des griechiſchen Chors in den Mund ſeiner Helden verlegt! Wie hätte dieſer Dichter die Leidenſchaft der Liebe in „Romeo und Julie" mit ſo meiſterhaften Zügen ſchildern können, wenn ihm nicht der volle Ausdruck einer ſeelenvollen Lyrik zu Gebote geſtanden! Je tiefer das Drama in das Innere des Menſchen zurückging, die geheimſten Stimmungen der Seele belauſchte, die Geneſis der Leidenſchaft durch alle ihre Stadien verfolgte: deſto mehr mußte ein lyriſcher Zug ſich in das Dramatiſche verweben, ja es läßt ſich behaupten, daß ohne dies lyriſche Element ſich keine dramatiſche Situation in ihrer Tiefe erſchöpfen läßt. Wodurch unterſcheiden ſich die großen Dramatiker, ein Shakespeare und Schiller, von den verſtändigen dramatiſchen Technikern,

Lessing, Immermann und Laube, als durch diesen Zauber einer latenten Lyrik, durch den geheimnißvollen Reiz der echt dichterischen Beseelung? Doch latent muß die Lyrik im Drama sein, nicht vorlaut, von innen heraus wirkend, nicht von außen aufgetragen, dem Dramatischen gehorchend, nicht es beherrschend, intensiv, nicht zerflossen! Die lyrischen Formen des spanischen Drama, die Sonette und Stanzen sprengen den Rahmen der bestimmten Kunstgattung. Wie anders ist die Lyrik in Shakespeare's „Romeo und Julie," die Trägerin einer sich rastlos fortentwickelnden Leidenschaft! Hieraus ergiebt sich die Berechtigung der Lyrik und ihre Schranke! Die Lyrik im Drama ist nur ein aromatischer Hauch, der über den Situationen und Charakteren schwebt! Die Lyrik ist ausgesprochene Stimmung — jeder Charakter des Dramas macht in seinem Fortgang eine Reihe von Stimmungen durch, die ausgedrückt werden müssen! Doch zunächst dürfen diese Stimmungen nur dann einen prägnanten lyrischen Ausdruck finden, wenn sie Ursache und Wirkung der dramatischen Handlung, und nicht müßige Zwischenstationen sind; dann aber darf diese Lyrik nicht eine bestimmte lyrische Form annehmen, sondern sie muß sich der dramatischen Rhythmik unterordnen. Die Schillerschen Monologe, in denen häufig Stanzen, anapästische, gereimte Verse den reimlosen, fünffüßigen blanc-vers unterbrechen, sind nicht von lyrischer Zerflossenheit freizusprechen.

Die dramatische Handlung selbst liegt nun, wie alles menschliche Handeln, zwischen den beiden Polen der freien Selbstbestimmung und der verhüllten Nothwendigkeit! Aber während das Epos sich mehr nach dem zweiten hinneigt, mehr das menschliche Handeln unter das allgemeine Weltgesetz stellt, sein Pathos unter die Naturgewalt beugt: stellt das Drama die That des Menschen auf die Spitze seiner freien Entscheidung und läßt die Handlung ohne jeden Eingriff der Natur aus Wirkung und Gegenwirkung der handelnden Charaktere hervorgehn. Die Welt des Dramas ist das Reich des freien Willens und der sittlichen Zurechnung. Damit ist die Darstellung des Charakters in seiner Naturbestimmtheit nicht ausgeschlossen! Gerade der Dramatiker stellt den Helden in jener originalen Urbildlichkeit dar, wie sein Charakter „von Haus aus" erscheint, wie er unter den Einwirkungen der Verhältnisse geworden ist. Der dramatische Charakter ist ganz; seine Entwickelung zieht nur

das letzte Facit ſeines Weſens. Der **Konflikt** muß nicht in ſeinen Eigenſchaften, in innerer Zerfahrenheit und Haltloſigkeit liegen, ſondern in ſeinem Geſchick! Der Held darf zwiſchen zwei Entſcheidungen ſchwanken, aber dies Schwanken verliert alles Intereſſe, wenn es eine Eigenthümlichkeit ſeines ſchwächlichen Charakters und daher eine alltägliche Lebensgewohnheit iſt! Das Räthſel des Verhaltens der menſchlichen Freiheit und Nothwendigkeit löſt das Drama, wie das Leben ſelbſt. Die Weltgeſchichte iſt das Weltgericht! Lear, Hamlet, Otello **müſſen**, ihrer Charakteranlage nach, ſo handeln, wie ſie handeln; aber ihre That gehört vor das ſittliche Gericht, deſſen Urtheilsſpruch in der Kataſtrophe und dem Schluß des Drama liegt! Der **Zufall** iſt von der Peripherie des Drama nicht ausgeſchloſſen, wohl aber von ſeinem Mittelpunkt. Er darf nicht in die weſentliche Entwickelung eingreifen, nicht die Kataſtrophe herbeiführen. Fiesko darf nicht, auf einem Brett ausgleitend, in's Meer ſtürzen — dazu gehört die That des Republikaners Verrina. Der **Zufall** iſt in der Tragödie nur der Regiſſeur des Schickſals, er ſetzt nur die Nothwendigkeit in Scene. Was z. B. in „Romeo und Julie" als Zufall erſcheint: das iſt nur Offenbarung der ſich überſtürzenden Leidenſchaft! Der Dichter wählt eine Variation des Zufalls; er hätte vielleicht auch eine andere wählen können, wie im Schach verſchiedene Züge zu dem gleichen Reſultat führen; aber jede Variation iſt in ſich nothwendig und aus der Nothwendigkeit der Charaktere und des ganzen Plans hervorgegangen. Ein freieres Feld hat der Zufall im Luſtſpiel! Da erfreun wir uns an ſeinem bunten Spiel, an jenem geheimnißvollen Luftzug, der die Geſtalten des Lebens zuſammen und durcheinander weht! Doch auch hier muß aus ſeinen neckiſchen Eingriffen, die das Unberechenbare im menſchlichen Leben in heiterer Weiſe vertreten, ſchließlich nur das hervorgehn, was in den Menſchen und Verhältniſſen ſelbſt liegt.

Schon die epiſche Handlung verfolgte ein beſtimmtes Ziel, noch mehr gilt dies von der dramatiſchen, deren letzter Endzweck aus einer energiſchen Kolliſion der Zwecke hervorgeht. Die Charaktere des Drama intereſſiren uns weſentlich durch ihre Zwecke! Deshalb iſt müßige Charaktermalerei **epiſch**! Der dramatiſche Charakter kann nicht ſo voll, ſo reich an Zügen, ſo behaglich ausgeführt ſein! Er iſt von Hauſe aus gewandt auf einen beſtimmten Zweck und nur nach dieſer Seite hin voll beleuchtet

Freilich muß der Dramatiker die Fabel so wählen, daß die Handlung gerade den innersten Schwerpunkt des Charakters klar macht! Die Achse, um welche die Handlung rotirt, muß auch die Achse des Charakters sein — dann rotirt er mit ihr um sie und enthüllt in vollständigem Umschwung eine Seite nach der andern. Aristoteles nennt die „Tragödie" nicht die Nachahmung von Personen, sondern von Handlungen und Lebensverhältnissen und Glück und Unglück (denn auch dieses beruht auf Handlung), und ihr Endzweck ist eine Handlung, nicht eine Beschaffenheit. Nun besteht aber die Beschaffenheit der Handelnden in ihren Sitten, ihr Glück oder Unglück aber in ihren Handlungen. Also ist die Handlung nicht zum Behuf der Sittenschilderung da, sondern der Handlungen wegen wird die Sittenzeichnung mit umfaßt; und somit sind die Situationen und die Fabel der Endzweck der Tragödie: der Endzweck aber ist überall das Höchste. Ohne Handlung ist keine Tragödie möglich, ohne Sittenzeichnung aber ist sie möglich. Wenn man diesen Satz als Axiom festhält: so läßt sich die dramatische Auffassung des Charakteristischen bei Shakespeare und Molière nur dadurch mit ihm versöhnen, daß wir für die Handlung und für den Charakter ein gemeinsames Centrum suchen. Die Vertiefung des Individuellen gehört der modernen Zeit an! Unsere Charakteristik verhält sich zur antiken, wie die bewegte Mimik unserer Darsteller zur regungslosen Maske der alten. Dennoch darf der Kreis der Handlung sich nicht zu einer Ellipse verschieben, wo die Bahn der handelnden Charaktere dem Mittelpunkte bald näher, bald ferner ist! Es ist fraglos, daß den alten Dramatikern zuerst die Fabel feststand, daß sie ganz naiv die Handlung erfaßten, während einem Shakespeare im „Timon" und „Hamlet," einem Ben Jonson im „Alchymisten," einem Molière im „Avare" zuerst das Charakterbild vor der Seele schwebte, das in seinem Umschwung den Kreis der dramatischen Handlung beschreibt. Die Goetheschen Dramen sind fast alle Charaktergemälde, nicht einmal im Sinne Jonson's und Molière's, mit kräftigen dramatischen Handhaben, sondern meistens duftige Seelengemälde. Goethe gelang es nicht, die Handlung zum Mittelpunkte seiner Dramen zu machen und die Charaktere an ihr und durch sie zu entwickeln. Bei ihm überwiegt die Gesinnung, das Ethos, die wechselnde Beleuchtung der Seele. Dagegen ent-

sprechen die Schiller'schen Tragödien vollkommen dem Grundsatze des Aristoteles, nur den „Carlos" und „Tell" ausgenommen, und verdanken dem energischen Fortgang der Handlung ihre großen und verdienten Erfolge.

Was die dramatischen Charaktere betrifft, so verlangt Aristoteles, daß sie **edel, angemessen, gleichartig** und **konsequent** seien. Aristoteles spricht nur von der Tragödie, und von ihr, der Nachahmung des Edleren, verlangt er eine Charakteristik „nach Art der guten Portraitmaler, welche, indem sie die individuelle Gestalt wiedergeben, sie zugleich wohlgetroffen und idealisirt malen." Diese Idealität erleidet daher in der Komödie einige Modifikationen, obgleich die derbe Realität auch hier in den freieren Farben des Humors schimmern muß. Schon das Gleichniß des Aristoteles giebt dem Dramatiker ein Recht, die Fülle der Eigenthümlichkeit zu entwickeln, wenn sie nur mit dem Schimmer der Idealität bekleidet ist, das schärfste Profil zu malen, aber nicht die Narben, Warzen u. s. f. Die ideale Haltung darf nur nicht in das Aetherische übergehn, weder den Charakter zu einem Musterbild des Guten, zu einer Mosaik von lauter vortrefflichen Eigenschaften machen, noch in seiner Darstellung allzufeine Tinten der Seelenmalerei wählen, indem die innern Wallungen der Schönseligkeit keine dramatische Handlung gestalten können. Auf der andern Seite ist das inkarnirt Böse, die absolute moralische Mißgestalt, fehlerhaft, wenn sie, wie z. B. **Franz Moor**, nur als eine individuelle Verkrüppelung erscheint! Ist diese diabolische Energie dagegen nur das Gegenbild einer schwächlich verkümmerten Welt, wie Richard III., so gewinnt das Böse, als das Dämonische der Menschheit, eine höhere Berechtigung. Ueberhaupt ist auch das absolut Böse noch immer dramatischer, als das absolut Gute, weil es mit Energie seine bestimmten Zwecke verfolgt. Dies Dämonische der Leidenschaft aber, welche den Menschen von That zu That fortreißt und immer tiefer in das Gewebe des Bösen verstrickt, ist wahrhaft tragisch — wir weisen nur auf Macbeth und Othello hin. Ueberhaupt bedürfen die dramatischen Charaktere der Energie. Denn nur durch diese Energie identificiren sie sich mit den Zwecken, die sie verfolgen, woraus die dramatische Spannung und das Interesse an der Handlung hervorgeht. Schwächliche und schwankende Charaktere können dies Interesse nicht erwecken, da sie nur halb sich ihren Zwecken hingeben.

Was die Angemessenheit der Charakteristik betrifft, so erläutert sich diese Forderung von selbst. Horaz in seiner „Epistel an die Pisonen“ (114 und folg.) erwähnt eine doppelte Angemessenheit, zunächst eine ethische:

> Viel verschlägt's, ob ein Gott sei der redende oder ein Heros;
> Ob ihn das Alter gereift, ob er noch von blühender Jugend
> Braus', ob stolze Matron' auftret', ob geschäftige Amme,
> Ob weitschweifender Krämer, ob Wirth des befruchteten Gütchens;
> Kolcher oder Assyrer, ob Theb', ob Argos ihn aufzog;

dann aber eine historische:

> Stellst du von neuem in Schrift den ehrenvollen Achilles,
> Feuriges Muths, jähzornig, ein unerbittlicher Rächer,
> Sag' er der Rechte sich los; nichts bleib' unertrotzt mit dem Schwerte.
> Frech sei Medea gesinnt, unerschütterlich; Ino bethränet,
> Jo gescheucht; Irion verrätherisch, finster Orestes.
>
> (Nach Voß.)

Dagegen können wir aus der von Aristoteles verlangten Gleichartigkeit einige für das Drama der Gegenwart ersprießliche Folgerungen ziehn. Die Charaktere müssen einerseits der Empfindungsweise der Zeit und Nation, andererseits der allgemein menschlichen gleichartig sein. „Für den Römer,“ sagt Schiller, „hat der Richterspruch des ersten Brutus, der Selbstmord des Cato subjektive Wahrheit. Die Vorstellungen und Gefühle, aus denen die Handlungen dieser beiden Männer fließen, folgen nicht unmittelbar aus der allgemeinen, sondern mittelbar aus der besonders bestimmten menschlichen Natur. Um diese Gefühle mit ihnen zu theilen, muß man eine römische Gesinnung besitzen, oder doch zu augenblicklicher Annahme der letzteren fähig sein.“ Der moderne Dichter, der heutzutage einen Brutus und Cato wählt, vergreift sich in seinem Helden; denn ihnen fehlt die Gleichartigkeit für unsere Zeit. Siegfried, der aus Treue gegen seinen Lehnsherrn die Brunhild in der Brautnacht bändigt, verstößt gegen die Empfindungsweise unserer Zeit! Wer aber seine Gestalten frisch aus dem Geiste seines Jahrhunderts herausschafft, aus seinem Denken, Glauben und Fühlen, aus seinen sittlichen Voraussetzungen: der erreicht die rechte Gleichartigkeit, welche den Beifall der Zeitgenossen und das Interesse der Nachwelt zur Folge hat. Diese „Gleich-

artigkeit" ſchließt auch die paradoxe Charakteriſtik aus, die ſowohl bei den Zeitgenoſſen Shakespeare's, einem Maſſinger, Ford u. A., als auch bei Hebbel, Ludwig, Meißner in neuer Zeit beliebt iſt. Ausnahmenaturen und Ausnahmemotive können kein allgemeinmenſchliches Intereſſe erwecken. Eine Leidenſchaft, wie der Ehrgeiz des „Macbeth," die Eiferſucht des „Othello," die, Allen gemeinſam, vom Dramatiker nur zu tragiſcher Größe geſteigert wird, erweckt durch ihre Gleichartigkeit unſere Sympathie; aber die befremdende Handlungsweiſe von Maſſinger's „Sforza" und Hebbel's „Herodes," von Maſſinger's „Moleſort" und Hebbel's „Graf Bertram," das Abnorme, Krankhafte, organiſch Fehlerhafte, die Marotte als Motiv der Tragödie, das verſtößt gegen jenes nicht genug hervorzuhebende Grundgeſetz des Ariſtoteles. Die Konſequenz der Charakteriſtik, die vierte Forderung des Stagiriten, das Verharren des Charakters auf ſeinem Schwerpunkte, ſchließt natürlich die Zeichnung eines inkonſequenten Charakters nicht aus, der nur ebenfalls in ſeinem ganzen Weſen mit Treue durchgeführt ſein muß. Doch ſcheint es bedenklich, inkonſequente Charaktere in den Vordergrund des Drama zu ſtellen, da ihr beſtändiges Abſpringen von der geraden Linie den energiſchen Verlauf der Handlung ſtört.

Dieſe Handlung ſelbſt bedarf nun der Einheit; alle ihre Fäden müſſen in einem beſtimmten Knotenpunkte zuſammentreffen. Schon Ariſtoteles nennt die Tragödie die Nachbildung einer abgeſchloſſenen und vollſtändigen Handlung, die einen gewiſſen Umfang hat. (VII. 2.) Die Einheit der Handlung iſt eine einfache, wenn überhaupt nur eine Handlung dem Drama zu Grunde liegt, eine zuſammengeſetzte, wenn zwei oder mehrere, anfangs mit anſcheinender Selbſtſtändigkeit abgezweigte Handlungen ſich im Verlaufe des Dramas zu einem Hauptſtamme vereinigen. Dieſe Kompoſitionsweiſe war im altengliſchen Drama ſehr beliebt. — Shakespeare gab ihr eine tiefere Bedeutung, indem er nicht nur die äußerliche Vereinigung mehrerer Handlungen zu einem Ganzen mit großer Gewandtheit bewerkſtelligte, ſondern ihnen auch von Anfang an eine innere Beziehung zu einander gab, indem jede den gleichen Grundgedanken des Dramas ſpiegelte. Lear und Gloſter, Antonio und Shylock neben Baſſanio und Portia ſind hierfür erläuternde Beiſpiele. Die Einheit der Handlung fehlt, wenn ſich zwei Helden

mit ihren Zwecken nacheinander ablösen, wie Carlos und Posa, Cäsar und Brutus, wenn das Drama ein Konglomerat von Genrebildern ist, wie „Götz von Berlichingen," oder eine epische Massenhandlung, in welcher die That des Einzelnen sich verliert, wie „Wilhelm Tell." Die Logik des Dramas ist so zweckvoll, so unerbittlich, daß keine Episode in ihm Platz greifen darf. Doch wird oft als Episode bezeichnet, was im wesentlichen Zusammenhang mit der Haupthandlung steht und besonders durch einen Grundgedanken mit ihr verknüpft ist. So spiegelt sich der Konflikt Wallenstein's in Max Piccolomini! Die Dialektik von Treue und Verrath, welche durch diese Tragödie geht, die wir bei dem Hauptheldeu selbst, bei Butler und Octavio wiederfinden, zeigt sich hier in einer neuen Fassung! Der Kampf und Untergang der jugendlichen Lieb eund Treue bildet einen wehmüthigen Kontrast mit der Tragödie des Hochverraths. Doch würde die dramatische Einheit noch fester und zweifelloser gewahrt sein, wenn es dem Dichter gelungen wäre, dem Untergange des Max Piccolomini eine nicht blos in das Empfinden, sondern auch in das Geschick Wallenstein's und seines Planes eingreifende Wendung zu geben.

Man spricht in der Regel von drei aristotelischen Einheiten und führt, außer der Einheit der Handlung, noch die des Ortes und der Zeit als Gesetze des griechischen Aesthetikers an. Es ist bekannt, mit welcher Strenge das klassische Theater der Franzosen diese Regeln beobachtete, und mit welcher Genialität die altenglische Dramatik sie vernachlässigte. Dort mußte die dramatische Fabel im engen Zeitraum von einem oder wenigen Tagen auf einer unwandelbaren Scene abgespielt werden; hier zog sich die Handlung durch lange Jahre hin; die Scene wechselte fast mit jedem Auftritt und führte die Phantasie, innerhalb eines und desselben Aktes, über weite Länder und Meere. Die Schiller'sche Tragödie dürfte in dieser Beziehung die rechte Mitte halten und neuern Bestrebungen als Muster gelten. Der Schnürleib der französisch-klassischen Regelrechtigkeit hatte eine poetische Engbrüstigkeit zur Folge, welche die hellenischen Klassiker nicht kannten. So weit entfernt waren sie von einer strengen Beobachtung der Einheiten der Zeit, daß z. B. in den Trachinerinnen des Sophokles die Seereise von Thessalonien nach Euböa dreimal vollbracht wird, und in den Schutzgenossinnen

des Euripides während eines einzigen Chorgeſanges ein ganzer Feldzug von Athen gegen Theben vorging und der Feldherr nach einer gewonnenen Schlacht zurückkehrt. In den Dramen Corneille's und Racine's dagegen iſt alle Freizügigkeit der Phantaſie aufgehoben, ihre Helden ſind glebae adscriptitii, und eine beengende Leibeigenſchaft des Geiſtes die Folge ihres Haftens an der Scholle. Bringt der Stoff ungezwungen die Einheit der Zeit und des Ortes mit ſich: ſo iſt kein Grund vorhanden, warum der Dramatiker dieſe Vorzüge des Stoffes nicht unbefangen benutzen ſollte. Doch wenn er dieſer Technik nur das geringſte Opfer in Bezug auf höheren dichteriſchen Gehalt bringen muß: ſo iſt ihre Beobachtung verwerflich, ein kleinlicher Götzendienſt vor hölzernen Formen. Deshalb ſind die neuern Verſuche, durch ſceniſche Künſteleien das Ideal jener Einheiten zu erreichen, ſpurlos vorübergegangen. Auf der andern Seite wäre es noch mißlicher, jene ſceniſchen Licenzen des altengliſchen Theaters nachzuahmen, das, durch ſeine einfache Einrichtung begünſtigt, indem die veränderte Scene nur durch einen Zettel angezeigt wurde, an die Phantaſie der Zuſchauer die größten Zumuthungen ſtellte. Der bunte, häufige Scenenwechſel, die maßloſe Ausdehnung in Zeit und Raum bringt nothwendig eine Zerſplitterung des Intereſſes und eine Zerfahrenheit der Handlung hervor, welche ihre innere Einheit oft gefährdet, oft unmöglich macht.

Goethe hat in ſeinem „Götz von Berlichingen" den Beweis geliefert, daß die Nachahmung der Shakespeare'ſchen Regelloſigkeit der Kompoſition kein Stück von einheitlicher Handlung und feſſelndem Intereſſe hervorzubringen vermag, und widerlegt ſo durch ſein eigenes Beiſpiel die genniale Theorie ſeiner Sturm- und Drangepoche, die er mit den Worten ausſpricht: „Es iſt einmal Zeit, daß man aufgehört hat, über die Form dramatiſcher Stücke zu reden, über ihre Länge und Kürze, ihre Einheiten, ihren Anfang, ihr Mittel und Ende, und wie das Zeug alles hieß, und daß man nunmehr ſtracks auf den Inhalt losgeht, der ſich ſonſt von ſelbſt zu geben ſchien. Das Zuſammenwerfen der Regeln giebt keine Ungebundenheit, und wenn ja ein Beiſpiel gefährlich ſein ſollte, ſo iſt's doch im Grunde beſſer ein verworrenes Stück machen, als ein kaltes." Dagegen gründete ſchon zu Shakespeare's Zeiten einer der geiſtvollſten Zeitgenoſſen die ſceniſche Ungebundenheit des altengliſchen Schauſpiels.

Sir Philipp Sidney ſagt in ſeiner „Vertheidigung der Poeſie“ in Bezug auf die Bühne Shakespeare's: „Ihr habt Aſien auf der einen, Afrika auf der andern Seite und ſoviele Reiche dazwiſchen, daß der Schauſpieler, wenn er auftritt, immer erſt ſagen muß, wo er ſich befinde, damit er nur verſtanden werde. Da treten plötzlich drei Damen auf und ſammeln Blumen, und wir müſſen annehmen, daß die Bühne ein Garten ſei — dann iſt von einem Schiffbruch die Rede, und die Bühne muß uns als ein Felſen erſcheinen. Auf dieſem zeigt ſich ein häßliches, feuerſchnaubendes Ungeheuer — dann müſſen die bedauernswerthen Zuſchauer die Scene für eine Höhle halten, während zwei Armeen, von vier Schwertern und Schilden dargeſtellt, hereinſtürmen — wer würde ſich da nicht erbitten laſſen, in der Bühne ein Schlachtfeld zu erblicken? In der Zeit iſt man noch weniger ängſtlich, denn gewöhnlich verlieben ſich ein Prinz und eine Prinzeſſin ineinander, nach vielen Zwiſchenfällen geneſt ſie eines Knaben, eines ſchönen Buben; er geht verloren, wird ein Mann, verliebt ſich und zeigt ſich bereit, ſelbſt Kinder zu bekommen, und das alles in einem Zeitraum von zwei Stunden.“ Wir ſehn, daß ſchon die Romantik des alten Englands ihren Platen fand; und wenn auch die von Sidney gerügte Unklarheit der engliſchen Bühne durch die Dekorationen unſeres Theaters beſeitigt iſt, ſo bleibt doch ſein Tadel für den ſtürmiſchen Scenenwechſel der Stürmer und Dränger und der Romantiker, eines Tieck, Immermann und ihrer Nachbeter zu Recht beſtehn, um ſo mehr, als auch die größere Hälfte der Shakespeare'ſchen Stücke durch ihre ſceniſche Zerfahrenheit ihre übrigen Vorzüge weſentlich beeinträchtigt. Die altengliſche Tragödie macht den Eindruck eines Urwaldes, der erſt durch Lichtung für den guten Geſchmack zugänglich wird. Das Hin- und Herfahren der Shakespearomanie auf der einen, die gezwungenen Einheitskünſteleien auf der andern Seite haben dem modernen Drama in ſeiner Entwicklung ſehr geſchadet. Wir glauben als Prinzip feſtſtellen zu dürfen: die Einheit von Ort und Zeit muß inſoweit beobachtet werden, als es die Einheit der Handlung verlangt. Verwandlung der Scene findet nach jedem Akte, der zugleich ein nothwendiger Einſchnitt der Handlung iſt, Statt. Innerhalb des Aktes dürfen die Verwandlungen höchſtens zweimal ſtattfinden, weil ein öfterer Scenenwechſel die Stimmung nothwendig unterbricht. Aus dem gleichen

Grund ſind allzugroſſe Sprünge im Ortswechſel, z. B. von einem Welttheile nach dem andern, zu vermeiden! Die Phantaſie folgt ihnen zwar mit Leichtigkeit; aber die Stimmung wird unterbrochen, die Handlung in eine andere Athmosphäre, unter andere Bedingungen verſetzt. Das paßt nur für die Poſſe, für den Weltumſegler wider Willen! Die Weite des Raumes, welche die Phantaſie durchfliegen muß, wirkt wie ein epiſches, retardirendes Motiv. Auch darf ſich der Kredit des dramatiſchen Talentes nicht durch ſolche Anleihen bei der Phantaſie des Publikums erſchöpfen. Ebenſowenig darf der Zeitraum des Drama die Grenze der einzelnen Lebensalter überſchreiten. Ein Kind, das ſpäter als Jungfrau oder als Mann auftritt, eine Jungfrau, die ſich in eine Matrone, ein Held, der ſich in einen Greis verwandelt — das ſind unerlaubte Verpuppungen der dramatiſchen Chryſalide. Biographiſche Lebensläufe in auf- und abſteigender Linie paſſen nicht in den abgerundeten Kreis des Drama. Die Einheit der Handlung verlangt vor Allem die innere Einheit der Charaktere, nicht blos die Einheit des Objektes; denn ſonſt könnte man einen Wetzlar'ſchen Reichsgerichtsprozeß, der über ein Jahrhundert hinaus dauert, in Scene ſetzen und ganze Generationen in ihrer Aufeinanderfolge zu Helden machen. Nach allen dieſen Seiten hin iſt nicht Shakespeare mit ſeinen Verirrungen, die höchſtens einem Kotzebue, einer Birch-Pfeiffer und der neufranzöſiſchen Boulevardsromantik zu gute kommen, ſondern der kunſtgerechteſte Dramatiker der ganzen neuen Zeit, Schiller, als klaſſiſches Muſter hinzuſtellen. Den Inhalt der dramatiſchen Handlung bildet nun die Fabel des Stückes, welche der Dichter ſelbſt erfinden oder der Geſchichte und dem Mythos und der erzählenden Literatur entlehnen kann. Es iſt eine verkehrte Anſicht der Neuzeit, in der ſelbſtſtändigen Erfindung das ſicherſte Zeugniß des ſchöpferiſchen Genius zu ſuchen. Dann wäre Agathon ein größerer Dramatiker als Sophokles — und von welchen Pygmäen würde Shakespeare übertroffen werden! Nicht durch die Wahl des Stoffes, ſondern durch die Eigenthümlichkeit der Behandlungsweiſe unterſchied ſich Euripides von Aeſchylos und Sophokles. Die großen tragiſchen Mythen der Alten waren traditionell — wie lächerlich wäre damals ein Eigenthumsſtreit um die Benützung einer Fabel erſchienen, wenn „die Eumeniden" des Aeſchylos gegen den „Oreſtes" des Euripides oder die

„Elektra" des Sophokles gegen die des Euripides eine Anklage des Plagiats erhoben hätten! Wie lächerlich wäre noch in Shakespeare's Zeit ein solcher kleinlicher Rechtshandel um das „Mein" und „Dein" einer Erfindung erschienen! Jede Blüthenepoche der dramatischen Literatur hat ihre bestimmten, Allen gemeinsamen Stoffquellen, ebenso eine bestimmte und gemeinsame Richtung der Komposition und des Styles! Was den Einzelnen über die Mitstrebenden erhebt, ist nicht die Erfindung der Fabel, die sich ebenfalls nach einem unsichtbaren Schema richtet, das den Dichtern vorschwebt — sondern die Größe der Weltanschauung und die Kraft der Darstellung! Die Originalität des Dramatikers fällt mit seinem Genius zusammen! Der Genius aber offenbart sich in der nothwendigen Wahl des ihm angemessenen Stoffes.

Die eigene Erfindung, auf welche die neuen Dramatiker einen überschätzenden Werth legen, zeigt sich alsbald in ihrer Mißlichkeit, wenn sie ihre Gestalten frei in einem unbestimmten Aether der geschichtlichen Zeit, der Sitte u. s. w. schweben läßt und nicht mit Sicherheit auf einem historischen Grunde aufträgt. Daran scheiterte **Agathon**, der die feste Bestimmtheit der Mythe verließ, welche die großen griechischen Tragiker trug. Die altenglischen Dramatiker wählten entweder die Sagenzeit des eigenen Vaterlandes als Stoffquelle (Ferrer und Porrer, König Lear u. A.), oder sie gaben ihren Stoffen das Kolorit einer bestimmten Zeit und Volkssitte (**Marlow** im „Maltheser," **Webster** in der „Vittoria Corrombona" u. A.). Für das bürgerliche Schauspiel und Lustspiel ist dieser Hintergrund ein für allemal in der Kultur der jedesmaligen Epoche gegeben.

Die Hauptfundgrube dramatischer Stoffe ist die Weltgeschichte, in welcher große Charaktere und große Motive gegeben sind. Die historische Tragödie nimmt für die Gegenwart unbedingt den ersten Rang ein. Inwieweit der Tragödiendichter das Recht hat, die Geschichte umzudichten, haben wir bereits früher untersucht. Die Shakespeare'schen „Historien" sind indeß verfehlte Dramen, und nur die lächerlichste Autoritätssucht kann sie für Muster gelten lassen. Hier können wir nur Grabbe's Urtheil unterschreiben, der Shakespeare's Fehler besser einsah als vermied: „Vom Poeten verlang' ich, sobald er Historie dramatisch darstellt, auch eine **dramatische**, **koncentrische** und dabei die **Idee der Geschichte** wiedergebende Behandlung. Hiernach strebte Schiller, und

der geſunde deutſche Sinn leitete ihn; keines ſeiner hiſtoriſchen Schauſpiele iſt ohne dramatiſchen Mittelpunkt und ohne eine koncentriſche Idee. Sei nun Shakespeare objektiver als Schiller, ſo ſind doch ſeine hiſtoriſchen Dramen (und faſt nur die aus der engliſchen Geſchichte genommenen, denn die übrigen ſtehen noch niedriger) weiter Nichts, als poetiſch verzierte Chroniken. Kein Mittelpunkt, kein poetiſches Endziel läßt ſich in der Mehrzahl derſelben erkennen.“ Von Schiller's Auffaſſung und Behandlung der Geſchichte iſt man in neueſter Zeit wieder mit Unrecht abgewichen, indem man Tragödieen zu dichten verſuchte, deren unſichtbarer Held der Weltgeiſt ſelbſt ſein ſollte, die aber nur in den maſſenhaften Spektakel großer Staats- und Kriegsaktionen verliefen. Die Tragödie muß ein individuelles Geſchick zum Mittelpunkt haben; die Kriſen der Maſſen, die Kataſtrophen der Völker ſind nicht dramatiſch. Die hiſtoriſche Tragödie muß ſich weder an die Kontinuität der Geſchichte hingeben, noch ſie willkürlich unterbrechen — ſie muß die fortgehende Linie zu einem Kreis mit centraler Einheit umbiegen. Die Kunſt des Tragikers aber wird darin beſtehen, im individuellen Geſchick das Weltgeſchick zu ſpiegeln und den Mittelpunkt ſeines Kreiſes zugleich zum Mittelpunkte jener großen koncentriſchen Kreiſe zu machen, welche das Schickſal der Völker beſchreibt. Daß die neuere Geſchichte ſeit der Reformation die günſtigſte Stoffquelle für die moderne Dramatik iſt, haben wir bereits früher erwähnt.

Neben der eigenen Erfindung und der Geſchichte kann der Roman, die Novelle und die Ballade dem Dramatiker die Grundzüge ſeines Stoffes geben; und es muß um ſo mehr für eine falſche Scham namhafter dramatiſcher Dichter gelten, dieſe Stoffquellen zu verſchmähn, als es großer ſchöpferiſcher Kraft und Originalität bedarf, einen epiſchen Organismus, deſſen Schwerpunkt nach der entgegengeſetzten Seite hin liegt, in einen dramatiſchen umzudichten. Wir ſprechen hier natürlich nicht von der principloſen Einſchachtelung eines beliebigen Romanſtoffes in die zufällige dramatiſche Form zur Erzielung ſtoffartiger Wirkungen auf der Bühne; wir ſprechen von der künſtleriſchen Benutzung eines bereits in Romanform behandelten Stoffes für die Geſtaltung eines einheitlichen dramatiſchen Werkes. Es iſt bekannt, daß Shakespeare und ſeine Zeitgenoſſen beſonders die italieniſchen Novellen als Fundgrube

dramatischer Stoffe benutzten; es ist ebenso bekannt, wie Shakespeare diese zufällig gefundenen Stoffe nicht etwa blos dramatisch einkleidete, sondern mit der Macht seines tragischen Genius umschuf und unter die großen Perspektiven seiner genialen Weltanschauung rückte. Man hat soviel Tadelnswerthes des großen Britten nachgeahmt — warum ist man nicht auch hierin seinem Vorgang nachgefolgt: Aehnlich jenen italienischen Novellen, deren Hauptvorzug in einer phantasievollen Erfindung bestand, erscheinen die neuern französischen Novellen und Romane — und wie die altenglische Dramatik sich jener Stoffe bemächtigte und sie in genialer Weise umdichtete: so dürfte auch für die moderne deutsche Dramatik in diesen phantasievollen stoffartigen Produktionen ein glücklicher Rohstoff vorliegen, der durch künstlerische und geniale Behandlung sich zu bedeutungsvollen Dramen umgestalten ließe. Der deutsche Genius würde nicht nur die dramatische Kunstform, sondern auch den tiefern Grundgedanken für jene Stoffe erst schaffen müssen; aber diese novellistischen Anregungen zu verschmähn, ist für einen modernen Dramatiker so wenig ein Grund vorhanden, als für Shakespeare, einen bereits von den Italienern Luigi da Porto und Bandello, von dem Franzosen Boisteau und seinem englischen Uebersetzer Painter in Novellenform, von Arthur Brooke als lyrisch-epischen Gedicht behandelten Stoff zur Grundlage seiner Tragödie Romeo und Julie zu nehmen.

Zweiter Abschnitt.

Die Technik des Drama.

Keine Dichtform hat eine so unerbittliche Logik, wie die dramatische; keine bedarf einer solchen Korrektheit des innern Zusammenhanges. Hierzu kommt, daß das Drama für die Aufführung geschrieben ist und sich nach den Anforderungen der Bühne richten muß. So ist seine Technik eine vielfach schwierige und verwickelte; und nirgends im Bereich der Poesie gilt so wie hier der Goethe'sche Spruch:

In der Beschränkung nur zeigt sich der Meister!

Jedes Hinausstürmen über die gegebenen Schranken vereitelt die

organische Bildung des Kunstwerkes und die Zwecke des Dramatikers. Während unsere Aesthetiker die Technik des altgriechischen und altenglischen Theaters, welche auf die Gestaltung des volksthümlichen Drama jener Zeit vom allerentschiedensten Einfluß war, mit großer Ausführlichkeit behandeln, halten sie es für überflüssig, die Regeln der dramatischen Dichtkunst mit Bezug auf die Anforderungen der heutigen Bühne zu entwerfen. Und doch sind die Tabulaturen der dramatischen Technik für das Drama von nicht geringerer Wichtigkeit, als seine ästhetischen Grundgesetze. Wie jede Dichtung hat das Drama nur dann eine Zukunft, wenn es sich einmal einer lebensvollen Gegenwart erfreut hat. Diese lebensvolle Gegenwart erringt es nur, indem es die Bühne beherrscht — die Herrschaft über die Bühne aber ist abhängig sowohl von seinem innern Zusammenhalt, seiner wirkungsvollen Energie, als auch von seiner Angemessenheit zu den Einrichtungen des Theaters in einer bestimmten Epoche. Man wird diesen Ausspruch alsbald mit dem beliebten Gemeinplatz verdammen, daß das dramatische Genie über solche scenische Anforderungen erhaben sei, daß es sich selbst seine *ideale Bühne* schaffe und auch nach dieser Seite hin reformatorisch auftrete. Die Geschichte beweist indeß, daß diese Tröstungen unserer verkannten dramatischen Genies jedes thatsächlichen Grundes entbehren. Ein recht schlagendes Beispiel dafür bietet uns die Geschichte der englischen Literatur. Ihr größter Genius, Shakespeare, war weit davon entfernt, von den Bedingungen seines Theaters abzusehn. Er acceptirte sie ohne jeden Vorbehalt; er trat ganz in die Fußstapfen seiner Vorgänger; er huldigte in allen Aeußerlichkeiten dem Zeitgeschmacke; doch selbst die Flecken und Schattenseiten, die ihm das Bürgerrecht auf der damaligen Bühne erringen halfen, vermochten seinen Ruhm bei der Nachwelt nicht zu verdunkeln. Man vergleiche nun mit *Shakespeare* den reformatorischen *John Dryden*, den Schöpfer der neuern englischen Bühne nach der Restauration, der die französischen Muster eines Racine, Corneille und den Boileau'schen Codex der aristotelischen Einheiten mit dem freieren Schwung der englischen Dramatik zu versöhnen suchte, der als scenischer Gesetzgeber dem englischen Theater seine noch heute gültigen Institutionen gab. Sein Don Sebastian, Aurong Zeb, Troilus und Cressida sind längst vergessen. Wir sehn hieraus, daß ein großes Genie

ſich der Technik ſeines Theaters, ſeiner Epoche anſchmiegt und trotz deſſen ewigen Ruhm gewinnt, während ein mittelmäßiges Talent trotz ſeiner ſceniſchen Neuerungen verdienter Vergeſſenheit anheimfällt. Das Drama der Gegenwart hat die Bühne der Gegenwart zu ſeiner Vorausſetzung. Die romantiſche Genialität der Leſedramen hat ſich nicht ſtichhaltig bewieſen; ihre letzten Nachklänge verhallen immer mehr! Selbſt die originalen Kraftdramatiker, wie Hebbel, ſchmiegen ſich den ſceniſchen Anforderungen an — und wenn Hebbel's Dramen ſich nicht auf unſerer Bühne einbürgern, ſo liegt es nicht an einer Tieck-Grabbe'ſchen Formloſigkeit und ſceniſchen Unmöglichkeit, ſondern nur an der Paradoxie ihrer Stoffe. Im Gegentheil, unſer Theater iſt der freien und kühnen dramatiſchen Bewegung günſtiger, als das Theater irgend einer Epoche, da es für ſeine Maſchinerieen und techniſchen Hülfsmittel kaum noch eine Unmöglichkeit giebt. Der gewaltige Aufwand der Inſcenirung, an den Ballet und Oper gewöhnt ſind, kommt auch der dramatiſchen Dichtung zugute. Auch iſt nicht abzuſehn, warum ſich dieſelbe die ausgedehnten und glänzenden ſceniſchen Mittel unſeres Theaters nicht ebenſo zu Nutze machen ſollte, wie das altengliſche Drama die ſceniſche Einfachheit und Armuth des ſeinigen, vorausgeſetzt nur, daß der innere Gang des Drama durch dieſe glänzende Maſchinerie weder geſtört, noch verdunkelt wird.

Die Technik des Drama iſt eine innere und äußere. Unter der innern Technik verſtehen wir einen Bau des Drama, der ſein äſthetiſches Grundgeſetz in eine wirkungsvolle Form kleidet, in Ausdehnung, Gliederung, Steigerung nicht nur das Maaß des ſceniſch Möglichen feſthält, ſondern auch ſcharf jeden Einſchnitt der Handlung markirt; unter der äußern Technik verſtehn wir die Rückſichtnahme auf ganz beſtimmte Konvenienzen unſerer Bühne. In Kolliſionsfällen muß die äußere der inneren geopfert werden. Die erſtere iſt mehr poſitiv, die letztere mehr negativ. Die Wirkung der erſtern wird durch die zweite unterſtützt, indem ſie jede Störung vermeidet. Der Kanon der erſtern hängt mit dem Weſen des Drama innig zuſammen; die Regeln der zweiten ſind zufällig, gelten für heute und nicht mehr für morgen, ſind aber für den Dramatiker der Jetztzeit ebenfalls von hoher Wichtigkeit.

Die innere Technik des Drama hat große Aehnlichkeit mit dem Weſen des Schachſpiels. Seine Geſtalten ſind ihm gegeben, wie die

Figuren dieſes Spieles; ihre Bewegung geht nothwendig aus dem Weſen ihres Charakters hervor, wie die Bewegung eines Thurms, Springers, Läufers. Der dramatiſche Charakter kann ebenſowenig ſeinem Weſen untreu werden, wie ein Thurm oder Läufer von ihrer Linie abgehn und in die hüpfenden Touren des Röſſelſprunges verfallen dürfen. Die Beſchränkung auf eine beſtimmte Zahl zur Entſcheidung nothwendiger Figuren mag der Dramatiker ebenfalls vom Schachſpiele lernen; ebenſo die Beſchränkung auf einen beſtimmten Zweck, zu welchem alle Figuren gemeinſam wirken! Der König ſoll matt geſetzt werden. Das iſt der einzige und letzte Zweck des Schachs! Ein gleiches „Matt" ihres Helden verlangt die Tragödie, während ſich das Luſtſpiel mit einem Patt begnügt. Vom Drama, wie vom Schachſpiel gilt, daß jeder einzelne Zug dies letzte Ziel im Auge habe. Das iſt die Einheit des Spieles und die Einheit des Drama, der geniale Durchblick nach dem letzten Endzweck, ohne den es keinen großen Dramatiker und keinen großen Schachſpieler giebt. Minder Begabte verſtricken ſich in nebenſächliche Verwickelungen und verlieren das letzte Ziel aus dem Auge. Mit den beſtimmten Figuren des Schachs iſt nun eine große Menge von Kombinationen und Variationen möglich; ähnlich mit den Geſtalten des Drama. Entſcheidend aber iſt im Schach die kürzeſte und ſchlagendſte Kombination, die am raſcheſten zum Ziele führt! Und wie der geniale Schachſpieler durch wohlberechnete und überraſchende Opfer den Sieg davonträgt; ſo ſiegt der geniale Dramatiker durch blendende Züge, die aber nur die innere Nothwendigkeit der Sache, die dem bloßeren Aug' anfangs verſteckt iſt, in überraſchender Weiſe aufdecken. Manche Variationen ſind im Drama, wie im Schach gleichgültig, indem ſie in einer gleichen Zahl von Zügen zum Ziele führen. Dagegen iſt jede noch ſo glänzende Diverſion verwerflich, wenn ſie das letzte Reſultat aus dem Auge verliert. Unnöthiges Schlagen und Abtauſchen, das durchaus keinen Vortheil bringt, iſt im Schach tadelnswerth; im Drama das Hinopfern der Figuren, wenn es ohne Einfluß auf den Fortgang der Handlung bleibt.

Dieſe Vergleichung mag Manchem müßig erſcheinen; und doch erläutert ſie das Weſen der dramatiſchen Technik beſſer, als eine ſelbſtſtändige Abhandlung. Ja eins ihrer Hauptgeheimniſſe, welches wir als das

dramatiſche Tempo bezeichnen, läßt ſich vollſtändig nur durch einen Blick auf das Schachſpiel klar machen. Hier kommt es nicht nur darauf an, daß der richtige Zug gemacht werde, ſondern auch, daß er zur rechten Zeit geſchehe. Derſelbe Zug ein Tempo ſpäter würde das Spiel verlieren, das er ein Tempo früher gewonnen hätte. Ganz ebenſo verhält es ſich im Drama. Es iſt nicht gleichgültig, wann eine Perſon in die Handlung eingreift, wann eine oder die andere Scene eingefügt wird, wann eine Kriſe oder Kataſtrophe eintritt — ein Tempo früher oder ſpäter macht einen großen Unterſchied für die mehr oder minder energiſche Entwickelung der Handlung. Der Schluß des Drama iſt am glücklichſten herbeigeführt, wenn er, ähnlich einem Schachräthſel, mit logiſcher Nothwendigkeit in eine beſtimmte Zahl von Zügen die letzte Entſcheidung zuſammendrängt. Je kühner und überraſchender dieſe letzten Züge, deſto glänzender die Auflöſung des Räthſels und der Abſchluß des Drama. Die Gliederung des dramatiſchen Organismus in Akte und Scenen kann keine willkürliche ſein, ſondern nur eine nothwendige. Da er Dramatiker ſeinen Stoff nicht nach Behagen und Laune vertheilen darf, ſondern ſeiner innern Schwerkraft gehorchen muß, die den Schwerpunkt der Handlung von ſelbſt an eine beſtimmte Stelle verlegt: ſo wird nicht nur jeder Akt, ſondern auch jede Scene ſowohl ihre ſelbſtſtändige Bedeutung, als auch eine Bedeutung für den Organismus des Ganzen haben müſſen. Wie dieſer muß jeder Akt und jede Scene Anfang, Mitte und Schluß, ihren dialektiſchen Verlauf haben.

Die Scene wird durch das Auftreten einer neuen Perſon bedingt. Man hat zwar, nach dem Vorgange der altengliſchen Bühne, auch mit dem Ausdrucke „Scene“ jede Verwandlung des Theaters bezeichnet, mögen nun mehr oder weniger Perſonen innerhalb derſelben auftreten. Doch in der Regel gebraucht man Scene und Auftritt in gleicher Bedeutung. Jede auftretende Perſon muß einen beſtimmten in die Handlung eingreifenden Zweck haben; es ſoll in einem Drama keine müßigen Scenen geben; es ſollen keine Perſonen auftreten ohne einen vollkommen klaren und beſtimmten Grund. Die Scene muß äußerlich und innerlich motivirt ſein. Die auftretende Perſon bringt ein neues Moment in die Handlung, welches ſich im Verlauf der Scene entwickeln muß. In Scenen von größerer Bedeutung wird der Schluß ihren

Inhalt in einer draſtiſchen Pointe zuſammenfaſſen. Hieraus gehen die ſogenannten dankbaren Abgänge hervor, die nicht blos äußerlich theatraliſch, ſondern Ausflüſſe echter dramatiſcher Energie ſind. Wie viele Perſonen in einer Scene zuſammentreffen dürfen, darüber läßt ſich kein feſtes Geſetz geben. Doch müſſen, mit Ausnahme der Statiſterie bei großen Staats- und Kriegsactionen, alle anweſenden Perſonen thätig in den Fortgang der Scene eingreifen. Ob wir ein dialogiſches Duett, Terzett, Sextett vor uns haben — die Stimme eines jeden Mitwirkenden bleibt weſentlich. Bei einer größeren Zahl von Perſonen kommt es auf die Stimmenführung und Gruppirung an, wobei dem Dramatiker ſtets das theatraliſche Tableau lebendig vor Augen ſchweben muß. Im ſtummen Spiele müſſen ſich die einzelnen Gruppen während einer Scene ablöſen; es darf dem ſtummen Spiel der Einzelnen nie zu viel überlaſſen werden — ſonſt würde die Pantomime zum integrirenden Theil des Drama gemacht. In der Regel darf die Scene nicht leer ſtehen, beſonders dann nicht, wenn dieſe Leere nur ein testimonium paupertatis für die ſceniſche Gewandtheit des Dramatikers ausſtellen würde. Nur in ſpannenden Momenten, wenn hinter der Scene ſich etwas Bedeutendes begiebt, iſt eine Ausnahme von dieſer Regel geſtattet. So bleibt z. B. die Scene, ohne Beeinträchtigung des dramatiſchen Intereſſes, leer ſtehn, während Otto von Wittelsbach mit gezogenem Schwerte fortſtürzt, um den Kaiſer zu ermorden, bis zu ſeiner Wiederkehr nach vollbrachter That.

Größere Einſchnitte des dramatiſchen Organismus bilden die Akte (Aufzüge), innerhalb deren die Handlung ſich durch ein beſtimmtes Stadium weiter fortentwickelt. Das dramatiſche Finale jedes Aktes faßt die in demſelben enthaltenen Fäden zuſammen — und das mattere oder vollere Austönen, die größere oder geringere Wirkung des Schluſſes iſt zugleich der Prüfſtein für die Bedeutung, welche der einzelne Akt für das ganze Drama hat. Darum dürfen wir in den ſogenannten dankbaren Aktſchlüſſen kein werthloſes Zugeſtändniß an die theatraliſche Wirkung ſehn, ſondern vielmehr den anerkennenswerthen Erfolg einer echt dramatiſchen Kompoſition, welche die zerſtreuten Strahlen der Verwickelung und Handlung am Schluß in einem Brennpunkte ſammelt. Die Zahl der Akte hat Horaz in ſeiner Epiſtel „an die Piſonen“ auf fünf feſtgeſtellt. Wenn man mit Ariſtoteles Anfang, Mitte und

Ende als die weſentlichen Stadien der dramatiſchen Dichtung betrachtet, ſo würde ſich die Dreizahl der Akte als das richtige Geſetz des Drama ergeben. Der erſte Akt enthält den Anfang, die Expoſition, der zweite die Mitte, die Verwickelung, der dritte das Ende, die Entwickelung. Es iſt indeß ebenſowenig ein Grund abzuſehn, warum ſich die Verwickelung nicht in drei Akte ausdehnen ſoll, ſodaß die Fünfzahl an die Stelle der Dreizahl tritt, als auch, warum ſich nicht die drei Akte bei einem kurzathmigen Stoffe in die Abbreviatur eines einzigen zuſammenziehn ſollten. Dagegen ſind zwei, vier oder ſechs Akte für die dramatiſche Kompoſition ungünſtig, indem die einzelnen Beſtandtheile der Handlung, deren Dialektik an das dreigetheilte Schema der logiſchen Entwickelung erinnert, dann in den Akten keinen entſprechenden Ausdruck und Abſchluß finden. Wenn wir das fünfaktige Schema des Horaz adoptiren, das bei größeren Dramen mit Recht allgemeine Anwendung gefunden, ſo enthält der erſte Akt die Expoſition, die Bedingungen und Anfänge der Handlung, die aber ſelbſt wieder Handlung ſind und nicht todte Auseinanderſetzung der Situation, wie ſie ſich bisweilen in den Prologen alter Götterherolde findet. Die Expoſition des Drama duldet keine Myſterien für den Zuſchauer; er muß mit gleichem Ueberblick, wie der dramatiſche Dichter, alle Fäden der Entwickelung in der Hand halten. Die Expoſition ſoll uns aber gleichzeitig in die dramatiſche Stimmung verſetzen. Die Stimmung gehört zwar vorzugsweiſe der Lyrik an — doch ſprechen wir ſchon von einer epiſchen Stimmung und dürfen noch mehr von einer dramatiſchen ſprechen. Jede dramatiſche Handlung hat ihr beſtimmtes Kolorit, das mit ihrem Grundcharakter übereinſtimmen muß. Die heißblütigen Kampfſcenen in „Romeo und Julie“ verſetzen uns gleich in jene ſüdliche Lebensſphäre, wo Haß und Liebe in heißer Leidenſchaftlichkeit emporlodern, während die düſtern Hexen auf Schottlands öden Haiden und Schlachtfeldern uns alsbald in jenen unheimlichen Kreis bannen, aus dem die großen Verbrechen des Ehrgeizes hervorgehn, indem der Geiſt aus der grauenhaften Oede der Natur um ſo dämoniſcher brütend in die eigenen Tiefen einkehrt! Und wie meiſterhaft hat Shakespeare die Einheit der Stimmung in beiden Tragödien feſtgehalten — dort, ſympathiſirend mit der glühenden Sinnlichkeit der Liebe, die duftigen Nächte, die Blumen und Nachtigallen des

Südens; hier, im Einklang mit den Verbrechen des ehrgeizigen Mordes, die unheimliche Sturmesnacht des Nordens, in welcher die Eule krächzt und der Wolf auf seinen Raub ausgeht. Das historische Drama muß uns den Hintergrund der Kultur, den der Epiker in aller Breite auszumalen berechtigt ist, den Geist der geschichtlichen Epoche und des Volkslebens mit wenigen, aber schlagenden und lebensvollen Zügen darstellen, die uns in die Stimmung jener Zeit versetzen. In dieser Beziehung sind z. B. die ersten Akte des Egmont und Wilhelm Tell meisterhaft! Dort befinden wir uns mitten in der rührigen und frischen Bürgerlichkeit des niederländischen Volkes, welche im Helden der Tragödie eine ideale Gestalt gewinnt; hier tritt uns die große, freie Natur der Alpen und des Schweizer Volkslebens entgegen, dessen thatkräftige Rüstigkeit sich im energischen Auftreten des Helden spiegelt. Der erste Akt versetzt uns also in die Situation des Drama, die keine ruhende, sondern von Anfang an nach der Zukunft hin bewegt ist, und in die dramatische Stimmung. Er zeigt uns die Wurzeln der Handlung in ihrem Wachsthum, und sein organischer Schlußpunkt ist dort, wo ihre ersten Keimblätter sichtbar an's Licht hervortreten. Der Schluß des ersten Aktes ist am wirksamsten, wenn er uns eine spannende Perspektive in die Zukunft eröffnet, wenn er uns, wie mit einem Blitze, das Reich der Möglichkeiten erhellt, innerhalb dessen die Handlung verlaufen kann.

Der zweite Akt schürzt den Knoten der dramatischen Verwickelung enger, giebt dem Konflikt des Drama schärfere Bestimmtheit. Sind, wie im „König Lear" oder „Kaufmann von Venedig" mehrere Gruppen da, welche eine Grundidee spiegeln: so läßt der zweite Akt sie beide noch selbstständig bestehn, vertieft und entfaltet nur die gesonderte Handlung. Er schließt am besten mit einem folgenreichen Entschluß, z. B. in „Maria Stuart" mit dem Entschluß der Elisabeth, die gefangene Königin in Fotheringhay-Schloß zu sehn. Ist die Handlung des Drama in eine Reihe von Thaten zerfällt, deren innere Einheit die bewegende Leidenschaft des Helden ist: so kann schon im zweiten Akt eine entscheidende That geschehn. So die Ermordung des Königs Dunkan im zweiten Akt des „Macbeth," die erste That in jener unheilvollen Kette der Verbrechen.

Der dritte Akt ist der centrale Akt des Drama, der Mittelpunkt der Handlung. Der zweite Akt hat den Konflikt weiter entwickelt; der

dritte hat ihn gereift. Er enthält den Höhepunkt der Krisis — und das ist seine tiefe künstlerische Bedeutung. Er hat die Frucht gereift; aber er darf sie noch nicht vom Baume schütteln! Denn solche vorzeitige Beschleunigung der Entwickelung würde die letzten Akte um ihre Wirkung bringen. Die Spannung ist auf's Höchste gediehn, der Konflikt auf seine drohendste Spitze gesteigert. Hier tritt seine innere Einheit zu Tage, gesonderte Handlungen müssen ineinandergreifen; die Koncentration des dramatischen Pathos giebt dem Schluß des dritten Aktes eine mächtige Wirkung. Diese Bestimmungen sind sowenig zufällig, daß wir sie gerade an den kunstgerechtesten Dramen nachweisen können. Man darf indeß nicht diesen Höhepunkt der Krisis mit der Peripetie verwechseln, welche, wie wir bald genauer sehen werden, durchaus von ihm verschieden ist. In derjenigen Tragödie Shakespeare's, deren Organismus vor allen andern künstlerisch gegliedert ist, im „Coriolan," sehn wir im dritten Akt die Spannung zwischen dem aristokratischen Patricier und dem Volk und seinen Tribunen auf's Höchste gesteigert. Sie haben ihn, der sie in stolzem Uebermuth schmähte, aus Rom verbannt. In der „Jungfrau von Orleans" schließt den dritten Akt die Begegnung mit Lionel, in welcher die tragische Kollision zwischen der himmlischen Sendung und der irdischen Liebe ihren Gipfel erreicht. Die Spannung zwischen „Maria Stuart" und „Elisabeth" ist in ihrer Begegnung in Fotheringhay-Schloß auf's Höchste gesteigert, und der Bruch durch den Mordversuch auf die Königin von England, der am Schluß des Aktes eintritt, unheilbar geworden. Im dritten Akt des Tell liegt in der Scene des Apfelschusses die dramatische Krisis. Der sittliche Konflikt des Acosta, der Kampf zwischen dem freien Gedanken und der Liebe zur Familie findet im dritten Akte, in der Scene mit der blinden Mutter, seinen Brennpunkt. Auch an Othello und vielen andern Dramen läßt es sich nachweisen, wie der dichterische Genius nur dem nothwendigen Gesetz der dramatischen Form folgt, wenn er den Schwerpunkt der Krisis in den dritten Akt, in die Mitte des Stückes verlegt.

Der vierte Akt dagegen ist der Akt der Peripetie, des Glücksumschwunges, den schon Aristoteles als wesentlich für das Drama bezeichnet und als dessen beliebteste Form er die „Erkennung" anführt. „Der Glückswechsel ist eine Veränderung mit den handelnden Personen,

wodurch sie in einen entgegengesetzten Zustand gerathen und zwar nach unserer Bestimmung auf eine wahrscheinliche und nothwendige Weise." (Poet. c. 11.) Der vierte Akt des Drama ist nun die Entwickelung der dramatischen Krise zur Peripetie, die ihm den wirksamsten Abschluß giebt. In jenen Dramen, in denen die Steigerung des Konfliktes im dritten Akt mit Meisterschaft ausgeführt ist, finden wir auch regelmäßig im vierten eine kunstgerechte Peripetie. Wie großartig ist sie im „Coriolan," der siegend mit dem Heere der Volsker vor Rom rückt und sich durch die Bitten seiner Mutter und Gattin zum Rückzuge bewegen läßt, ein Rückzug, der seinen Untergang zur Folge haben muß. Welch' ein Umschlag des Geschickes, welch' ein Wechsel! Der Rachedurstende Triumphator, der bereits seine Vaterstadt vor sich gebeugt im Staube sieht, verwandelt sich in der Entwickelung des vierten Aktes in den guten Sohn, Gatten und Patrioten, der das Opfer seiner Großmuth wird. Der Anfang des vierten Aktes der „Jungfrau von Orleans" zeigt uns die Heldin auf der Höhe ihres Ruhmes, am Schluß des Aktes entflieht sie einsam und von Allen verurtheilt! Und wie meisterhaft ist diese Peripetie herbeigeführt, indem die Heldin, jener Anklage der Zauberei gegenüber, verstummte, weil sie ihr tieferes Verschulden durch das schweigende Eingeständniß einer Schuld, der man sie mit Unrecht zeiht, zu büßen sucht. Für Maria Stuart bringt der vierte Akt durch Leicester's Verrath die Entscheidung — die Unterschrift des Todesurtheiles. Im „Uriel Acosta" aber besteht die Peripetie im Widerrufe des Widerrufes, welcher den Helden dem Untergange weiht.

Der Inhalt des fünften Aktes nun ist die Katastrophe und der Schluß der Tragödie. Der Untergang des Coriolanus, der Jungfrau von Orleans, der Maria Stuart, des Uriel Acosta erläutert von selbst die Bedeutung des letzten Aktes. Die Kunst des Dramatikers besteht darin, den Verlauf der dramatischen Handlung von der Peripetie bis zur Katastrophe noch spannend zu erhalten, den letzten Akt nicht zu einem bloßen Ausklingen des vollen tragischen Akkordes zu machen, den der Schluß des vierten angeschlagen. In allen oben erwähnten Dramen ist der fünfte Akt matter, als der dritte und vierte, mit Ausnahme der „Jungfrau," in welcher ein neues Moment der Handlung von spannender Kraft die Katastrophe des Schlusses herbeiführt. Dagegen ist der

Schlußakt des „Macbeth" und „Hamlet" von echt dramatischer Steigerung. Wir haben die Beispiele für die kunstgerechte Gliederung des Drama aus dem Bereich der Tragödie genommen; wir hätten sie ebensogut aus dem Kreise des Lustspiels nehmen können, nur daß hier die Peripetie und Katastrophe eine andere Bedeutung gewinnt. In Scribe's „Glas Wasser" z. B. giebt der erste Akt eine klare und lebendige Exposition. Am Schluß des dritten Aktes steht die dramatische Partie so kritisch, daß Abigail sie für verloren, Bolingbroke für gewonnen erklärt. Der vierte Aufzug aber führt durch das berühmte Glas Wasser die Peripetie des Lustspieles herbei, während der fünfte Akt noch durch mancherlei spannend verschlungene Fäden zur glücklichen Katastrophe eilt, d. h. zur befriedigenden Lösung aller geschürzten Knoten und zur vollkommenen Darlegung des schalkhaft ironischen Grundgedankens. Ohne diese Präcision der dramatischen Gliederung, ohne diese Steigerung der Handlung, die Schürzung und Lösung des Knotens, ohne die an richtiger Stelle eintretende Krisis, Peripetie und Katastrophe wird das Drama leicht in das epische Gebiet hinüberschielen und nicht jene energische Spann- und Schlagkraft gewinnen, die seiner gedrungenen Form und ihrer logischen Konsequenz eigenthümlich ist. Wohl werden Ausnahmen von diesen allgemeinen Bestimmungen eintreten, wenn es die Behandlung eines besondern Stoffes mit sich bringt; aber der dramatische Gang wird durch diese Regeln markirt, und es wird stets bedenklich bleiben, die vorgeschriebene Etappenstraße des Drama zu verlassen und romantische Seitenwege einzuschlagen. Als ein Hauptkunstgriff der dramatischen Technik gilt der Theaterkoup, die dramatische oder theatralische Ueberraschung*). Die letztere, die in einer unverhofften scenischen Entwickelung besteht, gehört nur in das Gebiet der Oper, des Ballets und der Posse. Was die erstere betrifft: so sind die romanhaften Ueberraschungen, die in unerwarteten Enthüllungen bestehn, von der Schwelle

*) Das Wesen des Theaterkoups hat der Stagirit sehr schlagend ausgedrückt, wenn er sagt, daß die Tragödie vorzugsweise dann ihren Zweck erreicht, *ὅταν γίνηται παρὰ τὴν δόξαν καὶ μᾶλλον, ὅταν δι' ἄλληλα*, „wenn die Begebenheiten wider Vermuthen und doch auseinander entstehn." (Poet. c. 9.) In der That beruht auf dieser Vereinigung des Ueberraschenden und doch wohl Motivirten die berechtigte dramatische Wirkung.

des Drama zu verweisen. Im Drama verlangt Alles eine sorgfältige Motivirung, und Effekte, die man als Wirkungen ohne Ursache definirt hat, dürfen hier nicht Platz greifen. Wohl aber sind plötzliche Wirkungen verstattet, die aus der Explosion geschickt angelegter Minen oder Kontreminen hervorgehn. Im Lustspiele hat der Zufall, in dessen Wesen das Ueberraschende und Plötzliche liegt, ein Recht, wohlberechnete Plane zu kreuzen und heitere Verwicklungen herbeizuführen. Der berechtigte Theaterkoup geht aus maskirten Zügen des dramatischen Spiels hervor, die, an sich klug und fein angelegt, doch durch die überraschende Gleichzeitigkeit wirken, mit der sich zwei oder mehrere Angriffslinien eröffnen. Auch die plötzliche Wendung eines Charakters, die allerdings seinem Wesen nicht widersprechen darf, aber doch ein unerwartetes Licht auf dasselbe wirft, kann die Wirkung eines Theaterkoups hervorrufen. So ist uns Leicester in der „Maria Stuart" als glatter und doppelzüngiger Höfling bekannt — dennoch bringt sein Verfahren, dem Mortimer gegenüber, den er verhaften läßt, um sich zu retten, eine überraschende Wirkung hervor, die aber durch die Situation und den Charakter gerechtfertigt ist.

Zur innern Technik des Drama im weitesten Sinne kann man auch seine dialogische Einkleidung rechnen. Der Dialog ist die dramatische Gesprächsform, das Hinundwieder der Rede, aus welchem wie aus den Plattenpaaren der Volta'schen Säule der elektrische Blitz der Handlung hervorspringt. Der Monolog, das Selbstgespräch, ist im Drama ebenfalls berechtigt, als die Einkehr der dramatischen Charaktere in ihr Inneres, eine Einkehr, die indeß niemals ein blos lyrisches Vibriren des Gemüthes sein darf, niemals eine zerfließende Hingabe von Stimmungen, sondern uns entweder die innern Tiefen des Charakters, in denen der Schwerpunkt der Selbstbestimmung liegt, ohne jede Maske enthüllt und dadurch den Dialog ergänzt, oder im kritischen Moment die Wendung zur That, die innere Entscheidung darlegt. So muß der Monolog in der einen oder der andern Weise motivirend sein. In den Monologen sammelt sich das Gemüth der Helden; die Handlung geht auf ihr geistiges Centrum zurück. Der innere Konflikt, das Werden und Wachsen des Entschlusses und der Leidenschaft kommt in den Monologen zu vollem Ausdrucke. Die Monologe Wallenstein's vor dem Eintritte des schwe-

dischen Hauptmanns, Macbeth's vor der Ermordung Duncan's, Tell's vor der Ermordung des Landvogtes, — ein Monolog, der deshalb mit Recht getadelt worden, weil er seine That zu einem Werk mörderischer Berechnung macht — sind Beispiele für die dramatische Bedeutung des Monologs. Iphigenie und die Jungfrau von Orleans, Hamlet, durch das Schicksal zu einer That berufen, der sein Charakter widerspricht, sprechen ihren innern Konflikt in Monologen aus. Nie darf indeß ein Monolog ein blos lyrisches Pracht- und Schaustück sein, wenn sich auch im Monolog die Charaktere in ihr Inneres zurückziehn, und diese vorwiegende Innerlichkeit ihm einen lyrischen Zug giebt. Dennoch muß er ein organisches Glied des Drama sein, das sich nicht ohne Gefahr für das Leben des Ganzen von ihm loslösen läßt. Im Lustspiele wird der Monolog noch mehr, als in der Tragödie, die geeignete Form sein, um das Publikum zum Vertrauten von Planen und Intriguen zu machen, welche den übrigen handelnden Personen des Stückes zunächst verborgen bleiben müssen.

Der dramatische Dialog darf weder in eine müßige Unterhaltung, noch in eine sokratische Abhandlung in Gesprächsform ausarten. Er ist scharf und schlagend, das geistige Schwert der kämpfenden Charaktere. Er muß gesättigt sein mit der Energie des Willens, die auch durch die Rede ihre bestimmten Zwecke verfolgt. Damit ist indeß nicht gesagt, daß die dramatische Kraft des Dialogs in jener lakonischen Einsylbigkeit besteht, welche zur Zeit der Sturm- und Drangperiode an der Tagesordnung war und die Ergüsse der Leidenschaft und Empfindung naturwüchsig auf gehäufte Interjektionen beschränkte. Ebensowenig soll die Schlagkraft des Dialogs sich in jenen stichiometrischen Reden und Gegenreden erschöpfen, welche an geeigneter Stelle, wie wir aus den griechischen Tragikern und aus Schiller ersehn, von großer Wirkung sind, aber für die letzten Zwecke des Drama nicht genügen. Der Dramatiker soll im Dialog sein Pathos voll expliciren; er soll die Motive der Handlung und ihre Zwecke in ein vollständiges Licht setzen, die sittlichen und historischen Mächte, wenn sie im Gemüth der Helden oder im Verlauf ihres Geschickes zur Geltung kommen, mit aller Würde und Majestät erscheinen lassen und die stürmische Beredtsamkeit der Leidenschaft, wie den verhüllten

Schmerz der Seele mit der ganzen Kraft seines Genius offenbaren! Das ist ja die berechtigte Magie der Dichtkunst:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab ihm ein Gott zu sagen was er leide!

Bei Sophokles und Euripides, bei Calderon, Shakespeare und Schiller finden wir im Dialog diesen vollen Ausdruck des dramatischen Pathos, und keine falsche Theorie der Naturwahrheit wird uns jene Lakonismen des Dialogs als alleinberechtigt aufzudrängen vermögen, hinter denen sich nur ausnahmsweise dramatische Energie, in der Regel geistige Armuth und die Unfähigkeit verbirgt, in die Tiefen der Seele hinabzusteigen.

Was nun die äußere Technik des Drama betrifft, so darf man von ihm verlangen, daß es bühnengerecht sei, um sich jener Oeffentlichkeit zu erfreuen, die sein wahres Lebenselement ist. Das Drama gehört auf die Bühne der Gegenwart. Wenn seine innere Technik den eben angeführten Bestimmungen entspricht: so wird ihm auch der theatralische Erfolg nicht fehlen, der eine regelrechte Anlage und spannende Durchführung stets begleitet. Dennoch müssen auch einige äußere Hemmnisse beseitigt werden, welche die Inscenirung erschweren. Die Länge einer darstellbaren Tragödie oder eines Lustspieles darf bei der Aufführung nicht das Maaß von drei Stunden überschreiten. Man mag immerhin mit Hamlet's Ironie über diese Vorschrift die Achseln zucken und von einem solchen Stücke sagen: „es soll mit eurem Bart zum Barbier;" man mag sich auf die großen Werke Shakespeare's und Schiller's berufen, die trotz ihrer Länge nicht nur bühnenfähig geblieben, sondern auch unsterblich geworden sind; man mag an den Rothstift des Regisseurs und der Schauspieler appelliren — wir weisen nur darauf hin, daß solche Stücke, wie Schiller's „Carlos," Shakespeare's „Hamlet" u. a. in ihrer jetzigen Bühneneinrichtung verstümmelt sind, indem für den Zusammenhang wesentliche Motivirungen fortgelassen werden; wir räumen gern ein, daß es ein Theaterpublikum gegeben hat oder geben wird, welches ganze Tage und Nächte vor der Bühne ausharrt; aber wir sprechen nur vom Publikum und der Bühne der Gegenwart. Ein Stück, dessen Aufführung drei Stunden überdauert, ermüdet die Aufmerksamkeit unseres

Publikums oder bedarf mindestens eines doppelten Aufwandes dramatischer und theatralischer Mittel, um sie wach zu erhalten. Besonders gefährlich ist die Länge des letzten Aktes. Von gleicher Wichtigkeit ist die Beschränkung der Verwandlungen, indem eine Häufung derselben zwar keine Schwierigkeiten für die Maschinerie unserer Bühne bietet, aber doch nothwendig eine nicht intensiv fortschreitende, sondern hin und her springende Handlung zur Folge hat und die Aufmerksamkeit des Publikums zerstreut. Ferner verlangt die scenische Technik, daß nicht zwei große Scenen, welche die ganze Tiefe der Bühne einnehmen und mancherlei Zurüstung, Requisiten, eine bei der Verwandlung bereits rangirte Statisterie bedürfen, aufeinander folgen. Solch' einer größern Ausstattungsscene kann nur eine Scene mit kurz vorfallender Dekoration vorausgehn, hinter der die nöthigen Vorbereitungen getroffen werden. Größere Zwischenräume der Zeit zwischen die einzelnen Verwandlungen zu verlegen, bleibt immer mißlich, da die Haupteinschnitte der Akte hierfür geeigneter sind. Auch auf nothwendige Umkleidungen der Darsteller innerhalb der Akte muß die erforderliche Rücksicht genommen werden. Alle diese technischen Rücksichten, die sich noch weiter in's Einzelne ausführen lassen, dürfen sich indeß in keiner aufdringlichen Weise geltend machen. Daß sie beobachtet worden sind, darf der Zuschauer nur aus dem bequemen und ungehinderten Gang der Aufführung errathen.

Dritter Abschnitt.

Die Tragödie.

Im Drama tritt, am meisten von allen Dichtformen, die scharfe Sonderung des Tragischen und Komischen ein. Melpomene und Thalia herrschen in getrennten Reichen. Nicht alles Tragische indeß ist dramatisch. Aristoteles nennt als das dritte Moment der tragischen Fabel das Unglück (cap. 11) und rechnet dazu gewaltsamen Tod, heftigen und anhaltenden Schmerz, Verwundungen und dergleichen. Dies Tragische kann in der Tragödie nur als Wirkung gelten, die aus einem sittlichen Konflikt erwächst. Sonst gehört es in das Bereich des Epos, wo der Kampf des Menschen mit der Gewalt und den Gesetzen der

Natur, deren Nothwendigkeit ſich im einzelnen Falle als Zufall offenbart, ſeine Stelle findet. Der Untergang eines Schiffbrüchigen iſt tragiſch im Sinne des Epos, nicht im Sinne des Dramá. Das Tragiſche des Drama iſt das ſittlich Erhabene, ſein Held kämpft gegen die beſtehende ſittliche Weltordnung; der einzelne Charakter erhebt ſich zu voller Größe und Entfaltung, aber ſo erſcheint er maaßlos gegenüber dem Maaß der beſtehenden Welt, deren Ordnung er entweder im Sturme der Leidenſchaft durchbricht, oder mit bewußtem Pathos erſchüttert. Wir dürfen zwei Formen des dramatiſch Tragiſchen unterſcheiden: das Tragiſche des *einfachen Konflikts* und das Tragiſche der *ſittlichen Kolliſion*. Jenes beruht vorzugsweiſe auf dem *Charakter*, dies vorzugsweiſe auf der *Situation*. In jenem ſchafft der Charakter die Situation, in dieſem entwickelt die Situation den Charakter. Auch die antike Tragödie kannte bereits beide Formen, und wenn man unterſchiedslos von der Schickſalstragödie der Griechen ſpricht, erſchöpft man keineswegs ihr innerſtes Weſen und vergißt, daß alle Keime der modernen Tragödie bereits in ihr enthalten ſind. Das Tragiſche des *einfachen Konfliktes* beruht darauf, daß der Charakter durch ſeine Fehler (ἁμαρτία τις, Ariſt.) in Kampf mit der Welt und dem Schickſal geräth und in dieſem Kampf untergeht. Ariſtoteles ſchließt die ganz guten und ganz ſchlechten Charaktere von der Tragödie aus. Wir erweitern ſeine „ἁμαρτία“ dahin, daß dieſe Fehler des Helden zugleich ſeine Vorzüge ſein müſſen, daß ſeine Schwäche zugleich ſeine Kraft iſt. Jeder einzelne Charakter hat ſeine eigene Tragik, die in dem dunkeln, unüberwundenen Urgrund einer Nothwendigkeit liegt, welche auch ſeine freien Entſchlüſſe beſtimmt. Es iſt dies die Tragik der *Prädeſtination*, das Problem ihrer Verkettung mit der freien Selbſtbeſtimmung. Dramatiſch wird ſie nur durch die Energie, mit welcher der Charakter ſeine eigenen Konſequenzen in entſcheidenden Thaten zieht. Der „raſende Ajax“ des Sophokles, die wilde „Medea“ des Euripides ſind in ihrem tiefſten Grunde ſolche Charaktertragödieen und, wenn man von der antiken, unentwickelten Einfachheit der Form abſieht, von den gigantiſchen Charaktergemälden Shakespeare's, einem Macbeth, Lear, Othello, Richard III., dem Weſen nach wenig verſchieden. Es iſt nicht ſchwer, bei dieſen Helden Shakespeare's die ἁμαρτία nachzuweiſen, die zu ihrem tragiſchen Verhängniß

wird. Die Macht und Größe der Leidenschaft aber, die sie beherrscht, bildet ein Moment der tragischen Erhebung, fesselt uns dämonisch in die Kreise ihres Strebens und läßt uns ihrem Untergange noch gerührte Theilnahme schenken. Je moderner, vielseitiger, innerlicher der Charakter wird, desto mehr kann auch seine Schuld sich gleichsam in das tiefste Gehäuse seines individuellen Lebens zurückziehn; sie kann, statt in thatkräftiger Energie, gerade im Ueberwiegen der Reflexion, im Mangel an Thatkraft bestehn, wie im „Hamlet," oder in einer mehr passiven Eigenschaft, im hingebenden Vertrauen und unerschütterlicher Arglosigkeit, wie im „Egmont." Ja das Tragische kann ganz in das innere Gebiet des Gedankens verlegt, ein einzelner Charakter zum Repräsentanten der denkenden und ringenden Menschheit werden, wie „Faust" und „Manfred." In allen diesen Tragödieen des einfachen Konfliktes ist der Verlauf, daß der Held, seinem Charakter und dem Pathos folgend, das ihn beherrscht, gegen die Ordnung und die Gesetze der sittlichen Welt verstößt, diese gegen sich aufreizt, bis die gestörte Harmonie durch seinen Untergang wiederhergestellt ist. Der ehrgeizige Macbeth ermordet seinen König, seinen Waffenbruder Banko, Alle, welche nach der Usurpation seinen Pfad kreuzen; er wird zum Tyrannen Schottlands, doch die Verletzung der menschlichen und göttlichen Gesetze durch seinen Untergang gesühnt. Uns aber fesselt an ihm der dämonische Zug, welcher den Eingebungen der Schicksalsschwestern folgt, eine wilde Energie, welche den nicht verstummten Zweifel des Gewissens in konsequenten Thaten übertäubt, und eine Heldenkraft, welche sich muthig dem hereinbrechenden Verhängniß entgegengestellt. Der Ehrgeiz, aufgestachelt durch die Zuflüsterungen der Lady, treibt ihn zum Verbrechen; es ist trotz dieses äußern Anstoßes die innere Schwerkraft seines Charakters, die ihn dem Abgrunde zuführt.

Die zweite Form der **sittlichen Kollision** stellt das Tragische auf einer noch höheren Stufe dar. In den **Tragödieen der Situation** beruht das Tragische auf einem Kampf gleichberechtigter sittlicher Mächte. Wenn der Held der einen gehorcht, verletzt er die andere — nur sein Untergang stellt das harmonische Gleichgewicht wieder her. So verstößt Antigone gegen das Gesetz des Staates, indem sie dem Gebote der Pietät folgt und ihren Bruder beerdigt! Sie fällt der bestehenden Ordnung, dem äußern Gesetz zum Opfer als Verkündigerin des höheren, das in

die Bruſt des Menſchen geſchrieben; aber auch Kreon, der die Beſtimmungen der geſetzlichen Autorität aufrecht erhält und dabei eine That ſchweſterlicher Liebe mit dem Tode beſtraft, entgeht der tragiſchen Gerechtigkeit nicht, indem ſein Sohn aus Liebe zur edeln Verbrecherin ſich ſelbſt das Leben nimmt. Klytemnäſtra rächt die geopferte Tochter Iphigenie, indem ſie den Gatten, den heimkehrenden Agamemnon, ermordet. Oreſtes rächt den gemordeten Vater, indem er die Mutter erſchlägt, doch den Muttermörder verfolgen die Furien. In dieſen letztern Beiſpielen iſt der Konflikt der ſittlichen Mächte in die Bruſt eines Einzelnen verlegt, während in der „Antigone" jede der kämpfenden ſittlichen Mächte einen beſonderen Vertreter hat. Ebenſo iſt es klar, daß das *Tragiſche* hier nicht im Charakter liegt, ſondern in der Situation, in jener *Zwickmühle* der ſittlichen Mächte, die unerbittlich ihr Opfer fordert. Dieſe Welt der Konflikte liefert für die Tragödie den reichſten Stoff; ſchon Ariſtoteles hat darauf hingewieſen, wie empfehlenswerth ſolche Stoffe ſind, in denen eine Leidenſchaft in Verhältniſſen ausbricht, deren Weſen die Liebe iſt. Die ſchärfſte Faſſung ſolcher Stoffe iſt eben die Form der ſittlichen Kolliſion. Außer auf *ethiſchem* Gebiet, im Kreiſe der Familie findet ſie auch auf *hiſtoriſchem* Statt und gewinnt dort eine tiefere Bedeutung. Die Entwickelung der Weltgeſchichte iſt ein ewiger Kampf zwiſchen dem Beſtehenden und einem Princip des Fortſchrittes, das ſich oft in gewaltſamer Weiſe Bahn bricht. In dieſen großen Epochen der Geſchichte, in denen die Arbeit des Weltgeiſtes am ſichtbarſten hervortritt, wird der Einzelne einer ſittlichen Kolliſion preisgegeben, welche echt tragiſch iſt, indem auf der einen Seite die heilige und nothwendige Autorität des Beſtehenden, auf der andern die begeiſternde Idee des Fortſchrittes, die innere Ueberzeugung, die zu lebendiger That drängt, ſich gleichberechtigt gegenüberſtehn. Wenn der Held ſich als ein Organ des fortſchreitenden Weltgeiſtes erfaßt und dem ſchöpferiſchen Drang in ſeiner Bruſt gehorcht: ſo macht er ſich einer Verletzung der beſtehenden Weltordnung ſchuldig, welcher er zum Opfer fällt. Die großen Religionsſtifter und Reformatoren, die Märtyrer ihrer Ueberzeugung, die Vorkämpfer der politiſchen Freiheit, wie die Imperatoren, welche das Geſetz der hiſtoriſchen Nothwendigkeit an lebensunfähigen Republiken vollziehn, die Männer des Gedankens, welche einer großen Entdeckung zum Opfer fallen, ſind die

Helden dieſer hiſtoriſchen Situationstragödie, welche indeß niemals in epiſche Maſſentableaus des Völkerkampfes, der großen Hof- und Staatsaktionen, der Uſurpationen und Revolutionen ausarten darf, ſondern ſtets die Menſchwerdung des Weltgeiſtes in einem Einzelnen verlangt. Der Konflikt der geſchichtlichen Epochen als ſolcher iſt nicht tragiſch, ſondern nur der Einzelne, der in ihm zerſchellt. Solche Helden ſind Sokrates und Mahomet, Arnold von Brescia und Savonarola, Huß und Luther, Columbus und Galilei, Julius Cäſar und Cromwell! Die Zeitalter der geiſtigen und politiſchen Umwälzungen ſind überreich an ſolchen Stoffen. Doch liegt bei ihrer Behandlung die Gefahr nahe, der idealen Situation das Charakteriſtiſche zu opfern, die Helden in das Princip zu verflüchtigen, das ſie vertreten, eine Gefahr, an welcher mancher Arnold von Brescia (z. B. von Niccolini), Savonarola (von Meyen und Auffenberg), Columbus (von Werder) geſcheitert iſt. Die Begeiſterung für die Idee kann zu einer ſalbungsvollen Monotonie der Motivirung führen, indem die Idee ſelbſt undramatiſch wie eine Göttin des Euripides ſich nicht blos in Prologen und Epilogen verdrängt, ſondern den Helden ſelbſt in ein von ihrer Macht getriebenes Werkzeug verwandelt. Die moderne ſociale Tragödie hat beſonders den Konflikt der Liebe und Ehre in den Vordergrund geſtellt, der bereits den Mittelpunkt des ſpaniſchen Drama bildete. Nur galt in dieſem die Ehre als eine feſtſtehende, bis in's Subtilſte ausgebildete Satzung des ritterlichen Codex, eine ſtrenge Etikettenform, während ſie in neueſter Zeit die mannichfachſte Bedeutung gewonnen hat. Wir finden in unſern Dramen den Kampf der Liebe mit der Standesehre (Kabale und Liebe), mit der Karriere im Staat und der Geſellſchaft (Clavigo), mit der Ehre als einem Vorurtheil der ſittlichen Meinung (Maria Magdalene, Julie) u. ſ. f.

Die Wirkungen der Tragödie haben ſeit der Zeit des Ariſtoteles, der ſie bekanntlich in eine durch Furcht und Mitleid bewirkte Reinigung derartiger Leidenſchaften ſetzt, die Kunſtrichter auf's Lebhafteſte beſchäftigt. Die Andeutungen des Stagiriten berühren wenigſtens die weſentlichſten Geſichtspunkte, wenn ſie dieſelben auch keineswegs erſchöpfen. In der That gehört die Frage über den Grund unſeres Vergnügens an der tragiſchen Kunſt zu den intereſſanteſten pſychologiſchen Problemen. Am nächſten liegt die Auffaſſung, daß das Gefühl unſerer eigenen Sicherheit

ſich durch die Anſchauung eines uns vorgeführten großen Unglückes doppelt belebe und uns das erhöhte egoiſtiſche Gefühl unſeres Glückes gewähre. Eine ſo äußerliche Erklärung muß aus der Kunſtlehre verbannt bleiben, wenn ſie auch für einen nicht unbedeutenden Theil des Publikums Geltung haben dürfte. Das in die Regelmäßigkeit, in die ununterbrochene Behaglichkeit des Daſeins eingewiegte Philiſterthum wird durch die Vorführungen der Tragödie an die großen Kriſen des Erdenlebens gemahnt, emporgeſchüttelt aus ſeiner trägen Ruhe, in ein aufregendes Unbehagen verſetzt, welches als wohlthätige Erſchütterung wirkt und von ihm bald durch die troſtreiche Zuverſicht überwunden wird, daß die kalten Schläge der Tragödie an ſeinem häuslichen Herd nicht zünden. Blaſirte Gemüther aber laſſen ſich durch die Aufregungen der Tragödie auf Augenblicke von ihrer Lähmung heilen, ähnlich wie körperlich Gelähmte ihre Glieder in das Blut der hingeſchlachteten Thiere tauchen. Nicht genug betont wird ferner der Peſſimismus des menſchlichen Gemüthes, der vom dunkeln Zuſammenhang der Grauſamkeit und Wolluſt, der kitzelnden Freude an rohen Exekutionen und Schauſtellungen noch zu unterſcheiden iſt. Es liegt eine eigenthümliche Konſequenzmacherei in der menſchlichen Seele, es iſt ihr eine Beruhigung, wenn das halbe Unglück zum ganzen, das kleine zum großen wird, als wenn es dadurch in eine Sphäre gehoben würde, in welcher ſeine ängſtlich bedrückende Wirkung ſich in eine großartig zerſchmetternde verwandelt, in welcher das Schickſal den Menſchen erhebt, indem es ihn zermalmt. Hier kommen wir dem äſthetiſchen Kreiſe, den Wirkungen des tragiſchen Kunſtwerkes ſchon näher. Jener Peſſimismus iſt der dunkle Grund des Gemüthes, auf den die Sonne der tragiſchen Kunſt ihre Lichtbilder zeichnet. Mit Furcht, mit ängſtlicher Spannung befinden wir uns von Anfang an im Bann der Tragödie, auf einem vulkaniſchen Boden, deſſen Eruptionen ſich von allen Seiten ankündigen. Dieſe Spannung hat zugleich etwas Anregendes! Die Zauberin Phantaſie, der ſtets ein kleiner hyperboliſcher Dämon zur Seite ſteht, hat in ihrem Vergrößerungsſpiegel bereits das drohende Unglück mit peſſimiſtiſcher Freude ausgemalt und frohlockt, wenn ſich ihre Ahnungen Schlag auf Schlag erfüllen! Das Mitleid mit dem Geſchick des Helden geht in rein menſchlicher Weiſe damit Hand in Hand! Doch dieſe Affekte werden von der

Tragödie nicht blos erweckt, ſondern auch gereinigt; das Einzelſchickſal, das uns vorgeführt wird, erweitert ſich zum Schickſal der Welt; die Kraft des ringenden Helden wird zur Kraft des Menſchen überhaupt, die wir im eigenen Buſen fühlen, die mit der Macht der Bedrängniß wächſt und die Majeſtät des Geiſtes zu voller Glorie entfaltet; der Untergang des Helden aber läßt den Tod nicht als eine Nothwendigkeit oder einen Zufall der Natur erſcheinen, ſondern giebt ihm eine ſittliche Bedeutung. So wird unſere Furcht, unſer Mitleid gereinigt, und die Tragödie wirkt eine freie Erhebung des Geiſtes. Indem der Held durch eine Einſeitigkeit und Maaßloſigkeit ſeines Charakters untergeht, triumphirt in ſeinem Untergang die ſittliche Harmonie; fällt er aber einer Kolliſion der Pflichten zum Opfer, ſo ſchließt ſich in ſeinem Tod der gebrochene Kreis der ſittlichen Mächte wieder zur Einheit zuſammen. Niemals darf indeß der moderne Tragiker auf ſtoffartige Wirkungen hinarbeiten, weder auf die grellen Schauer, den glänzenden Pomp, die prickelnden Ueberreizungen des Bühneneffekts, noch auf Eindrücke und Erfolge, die aus einem Anſchmiegen an Stichwörter des Tages und ſeiner Parteien aus einer äußerlichen Tendenzhaſcherei hervorgehn.

Die Diktion der Tragödie muß Wohllaut (ἡδυσμένῳ λόγῳ Ariſt.), Adel und Würde haben; ſie muß uns in einen geläuterten Aether erheben, in welchem alles Flache und Triviale ausgeſchloſſen iſt, das ſich mit den letzten Zwecken der Tragödie nicht verträgt. Dabei darf ihr die charakteriſtiſche Angemeſſenheit nicht fehlen. Die Sprache der griechiſchen Tragiker iſt für unſer Drama nicht individuell und bewegt genug; die Diktion Shakespeare's nicht frei von Plattheiten und charakteriſtiſchen Ueberladungen. Die Vereinigung dieſer beiden Gegenſätze iſt das Ideal der tragiſchen Diktion für unſere Bühne. Hier ſteht Schiller wieder als klaſſiſches Muſter da — nur daß ſein Styl bei ſeinen Nachahmern zu einer feſtſtehenden Manier wurde, welche durch die einförmige Behandlung des Jambus zu matten Deklamationen verführte. Das neue deutſche Drama — wir erinnern nur an Gutzkow, Laube und Hebbel — iſt auf dem richtigen Wege, jenes Ideal des echt dramatiſchen Styles zu erreichen, ohne in eine ſclaviſche Nachahmung Schiller's zu verfallen. Was das tiefere Gepräge der dramatiſchen Diktion betrifft, ſo hängt es mit der Eigenthümlichkeit des dichteriſchen Genius zuſammen, und

kleinliche Bestimmungen und Beschränkungen würden hier von einer Einseitigkeit zeigen, welche eine persönliche Vorliebe zu einem allgemein gültigen Gesetze zu erheben sucht. Ohne Frage lassen sich die höchsten Zwecke der Tragödie ebensogut in Shakespeare's bilderreicher Diktion, wie in der antithesenreichen Schiller's, in Goethe's plastisch klarer, wie in Lessing's verstandesscharfer Sprache, in Hebbel's paradox kühner, Gutzkow's sinnvoll verschlungener, Laube's sinnlich frischer Redeweise erreichen, wenn nur die Begeisterung des Dichters die Diktion mit immer schöpferischer Nothwendigkeit hervorbringt! Dagegen ist die Gewalt des tragischen Pathos, das sich in mächtigen Feuerströmen ergießt, allen großen Dramatikern, Aeschylos und Sophokles, Calderon und Shakespeare, Corneille und Schiller, eigenthümlich — eine unerläßliche Bedingung der tragischen Wirkung. Nicht Goethe's sinnige Grazie, nicht Lessing's geistvolle Schärfe können den Mangel an dieser hinreißenden Energie des Ausdruckes ersetzen, ohne welche der Dramatiker die großartige Majestät der Leidenschaft und den Enthusiasmus, aus dem die weltgeschichtliche That hervorgeht, nur mit Aquarellfarben darzustellen vermag.

Ausgeführte epische Vergleichungen sind im Drama, wie in der Lyrik ungehörig. In Goethe's „Tasso" und „Iphigenie" finden sich Beispiele einer im Drama fehlerhaften, schleppenden Bildlichkeit des Ausdrucks. Dagegen ist die schlagende Metapher, welche den Gedanken energisch zusammenfaßt, das echt dramatische Bild, um so mehr, als sich schon die undichterische Leidenschaft derselben zu bedienen pflegt. Calderon's Metaphern sind zu weit ausgeführt. Shakespeare und seine Zeitgenossen, Schiller, Victor Hugo, Grabbe, Hebbel, Gutzkow u. A. sind Meister eines schlagkräftigen metaphorischen Ausdruckes, der nicht zu den unwesentlichsten Mitgaben des dramatischen Talentes gehört. Daß diese Metaphern nicht ein abgeblaßter und abgetragener Schmuck, nicht welke Blumen aus den Guirlanden der Lyrik sein dürfen, versteht sich von selbst. Die dramatische Metapher ist energischer, realistischer, als die lyrische; sie ist nicht blos eine Blüthe der Empfindung, sie muß dem Charakter und der Situation angemessen sein. Ein Styl, der an Metaphern arm ist, verführt, wie wir es an den großen französischen Tragikern sehn, leicht zu einem Uebermaaß abstrakt nüchterner Wendungen und blos rhetorischer Figuren. Eine sehr verschiedenartige Auffassung hat die Bedeutung der

Sentenz in der Tragödie erlebt! Sie ist bis in die neueste Zeit auf das Lebhafteste angegriffen worden, und doch überzeugt uns ein flüchtiger Blick in die Werke aller großen Tragödiendichter, daß sie alle reich an Sentenzen sind. Wenn man Schiller die sentenziöse Diktion zum Vorwurf gemacht hat, so vergißt man, daß Shakespeare sich derselben in nicht geringerem Maaße bedient hat, daß sich bei Calderon sehr zahlreiche und sehr weitschweifig ausgeführte Sentenzen finden, ganz abgesehn von den hellenischen Tragikern, welche eben so wenig das gnomische, wie das epische Grundelement der griechischen Poesie verleugnen. Die Sentenz als solche, der Ausspruch einer allgemeinen Wahrheit, kann in der Tragödie kein Fehler sein, denn der tragischen Handlung geht stets die Besinnung zur Seite; der konkrete Fall der dramatischen Kasuistik hängt nach den verschiedensten Seiten hin mit einer allgemeinen Lebenswahrheit zusammen, ohne welche die ganze Tragödie werthlos wäre! Gerade den geistvollen Gehalt auszusprechen, ist des Dichters Recht und Pflicht zugleich. Der dramatische Held darf nie in ein blindes Handeln verstrickt sein! Seine That geht aus dem Entschluß, sein Entschluß aus einem Kampf entgegengesetzter Motive hervor, welche ein Fluidum des Gedankens entbindet, das nothwendig in blitzenden Sentenzen ausströmt. Die Sentenz ist eine schlagende Fassung des Gedankens und entspricht der Energie, dem Grundwesen des Drama, welches alles koncentrirt, die Handlung zur That, den Gedanken zur Sentenz. Fehlerhaft aber wird die Sentenz, wenn sie nicht organisch aus der Situation und dem Charakter herauswächst, sondern der Rede nur äußerlich angehängt ist oder mit dem Anspruche einer selbstständigen Bedeutung auftritt. Nur der zu lockere Zusammenhang unterscheidet die Sentenzen des Euripides von denen des Sophokles, indem man dem ersteren das Bestreben anmerkt, seine Weisheit noch besonders an den Mann zu bringen und den dramatischen Charakter nur zu ihrem Sprachrohr zu machen, während der Letztere stets so in die bestimmte Situation vertieft ist, daß seine Helden sie in ihren Sentenzen auf's Schlagendste ausdrücken. Shakespeare sprudelt oft von Sentenzen über. Auch wird nur irrthümlich behauptet, daß er sie zu charakteristischer Malerei benutze. Der alte Polonius ist ebenso unerschöpflich darin, wenn er seinem Sohn Laërtes, als dieser junge Hitzkopf, wenn er seiner Schwester Ophelia Lehren ertheilt. Auch verleugnet

keine Sentenz Shakespeare's den Charakter ihres Dichters, gleichgültig, wem er sie in den Mund gelegt. Dagegen darf man ihm nachrühmen, daß seine Sentenzen stets aus der bestimmten Situation hervorgehn, wenn auch ihr Luxus keineswegs im Verhältniß zur Bedeutung derselben steht. So ist es ganz natürlich und einleuchtend, daß Polonius seinem in die Weltstadt Paris reisenden Sohn einen großen Vorrath schätzbarer Maximen in Bezug auf die Diätetik der Seele mit auf den Weg giebt; aber diese Reise des Laërtes ist selbst von so geringer Wichtigkeit für die Haupthandlung des Stückes, daß wir jene Fülle väterlicher Weisheit für einen dramatisch unnöthigen Aufwand erklären müssen. Auch Schiller ist mit seinen Sentenzen stets bei der Sache; nur ertödtet er bisweilen durch eine Sentenz den warmen Ausdruck des unmittelbaren Gefühls. Wenn Thekla ihren bekannten Monolog mit den Worten schließt:

Das ist das Los des Schönen auf der Erde!

so liegt in dieser allgemeinen Wendung bereits eine Besinnung und Beruhigung, die zum Ausdruck der aufgeregten Empfindung nicht passen will, dem sie in etwas schroffer und unvermittelter Weise angehängt ist.

Für die Tragödie paßt als sprachliche Form der Vers. Die Versuche, sie von seinem Kothurn herunter in das prosaische Gebiet zu verpflanzen, haben nur eine vorübergehende, keine maaßgebende Bedeutung, indem sie in Uebergangsepochen die charakteristische Verjüngung eines durch stereotype Versmanier abgeschwächten Styles beabsichtigen und erreichen können. Die neue bürgerliche Tragödie bedient sich ebenfalls der Prosa, obwohl eine nicht allzu äußerliche und prosaische Bürgerlichkeit auch den Vers vertrüge, dessen Idealität überhaupt dem Adel, der Würde, dem ernsten Gang und der geistigen Tiefe der Tragödie entspricht. Die griechischen Tragiker bedienten sich bekanntlich des Trimeters, dessen feierliche Plastik der charaktervollen Beweglichkeit unserer Tragödie nicht entspricht. Ebensowenig paßt für sie der vierfüßige Trochäus der spanischen in seinem Wechsel mit reimüppigen Sonetten und Stanzen. Der gereimte Alexandriner der Franzosen würde in seinem monotonen Gang an eine überwundene Entwickelungsstufe unserer Literatur erinnern. Dagegen ist der fünffüßige reimlose Jambus (blanc-vers) der Engländer und Italiener mit Recht bei uns eingebürgert, indem er Ungezwungenheit, dramatische

Kraft, Beweglichkeit, Schwung, frisches, nicht feierlich schleppendes Pathos besitzt.

Den historischen Entwicklungsgang der Tragödie können wir hier nur ganz flüchtig skizziren, nur die für ein durchgreifendes Stylprincip charakteristischen Höhenpunkte desselben in's Auge fassen, die auch deshalb von naheliegender Bedeutung sind, weil der Dilettantismus unserer Epoche sie alle nachzuahmen sucht, statt das moderne tragische Stylprincip auszubilden. Jede auch nur oberflächliche Geschichte der dramatischen Literatur setzt eine Geschichte der dramatischen Kunst voraus, welche vom Plan dieses Werkes weit ab liegt. Der Hauptgegensatz des Styls findet zwischen der antiken und modernen Tragödie Statt. Die Plastik der ersteren hing mit dem Wesen der Schauspielkunst und den Einrichtungen des dortigen Theaters zusammen. Das hellenische Theater bietet uns eine Mischung der Künste dar, die an den künstlerischen Urbrei des Kunstwerkes der Zukunft erinnert. Nicht blos das lyrisch gnomische Element des Chors, welcher den „idealisirten Zuschauer" (Schlegel) repräsentirt, sonderte sich von der dramatischen Handlung ab — dieser Chor ergänzte den Vollklang lyrischer Sprache durch Gesang und Musik und die plastischen Rhythmen durch plastische Figurationen des Tanzes. Nimmt man hierzu, daß das recitativische Eingreifen der Helden in seinen Gesang nicht ausgeschlossen, daß die Darstellungskunst durch die Dimensionen der Bühne, durch die Maske, welche den Mangel jeder Mimik ersetzen mußte, und durch den Kothurn auf den feierlichen Ausdruck eines die größten Räume füllenden Pathos und auf die weit sichtbaren Höhenpunkte der Handlung beschränkt war: so läßt es sich erklären, daß die großen Vorbilder des hellenischen Theaters für die Muse der Gegenwart nicht mehr mustergültig sein können, indem unsere Bühne und Schauspielkunst, welche für den Ausdruck der feinsten Nuancen der Empfindung und der Leidenschaft durch das Spiel der Mimik und eine freie, ausgebildete Deklamation befähigt ist, vom Dramatiker eine tiefe innere Entwicklung, Reichthum an charakteristischen Pointen und Vollständigkeit der Handlung verlangt. Die Tragödieen der Alten sind in der That, wenn wir unsere Anschauungen zu Grunde legen, meistens nur als letzte Akte zu betrachten, indem nur die Schlußkatastrophe einer Handlung, wie z. B. im Ajas, auf die Bühne gebracht wird. Die ganze vorausgehende

Entwicklung erſcheint entweder als bekannt, wenn das Stück auf einem volksthümlichen Mythos beruht, oder ſie wird von einer Göttin im Prolog, oder einer der handelnden Perſonen vorgetragen. Die entſcheidenden Thaten ſelbſt geſchehn hinter der Scene und werden ebenfalls erzählt. Was große Genien in dieſer Form geleiſtet, hat ſich Unſterblichkeit errungen; aber vergeblich war ſtets das Bemühn, dieſe Form ſelbſt nachzuahmen oder neu zu erwecken.

Der Inhalt der helleniſchen Tragödie war vorzugsweiſe ein **mythiſcher**. Die Stoffe waren traditionell, gehörten beſonders dem **thebaniſchen** und **mykeniſchen** Sagenkreiſe an, der mit dem trojaniſchen zuſammenhing, und wurden von den verſchiedenſten Dichtern behandelt. Nur **Aeſchylos** in den „Perſern" nahm den Anlauf zu einer **hiſtoriſchen**, **Agathon** in ſeinen nicht erhaltenen Stücken zu einer **ganz fingirten** Tragödie. Von den drei großen Tragikern der Griechen iſt **Aeſchylos***) der gewaltigſte, der größte dichteriſche Genius, eine Miſchung von Pindar und Shakespeare, doch ihn hemmte noch mehr als ſeine Nachfolger der unausgebildete Zuſtand der Bühne, die Kindheit ihrer Formen! Seine Tragödieen waren mehr erhabene Wettgeſänge, die dramatiſche Handlung brach nur halbentfaltet aus dem epiſchen Keime und der lyriſchen Schale. Doch ſeine Phantaſie war reich an bedeutſamen Anſchauungen und großen Bildern, an kühnen Griffen. Sein „**Prometheus**" iſt eine griechiſche Fauſtiade, ſeine „**Perſer**" hießen das griechiſche Drama auf die Bahn der politiſchen Volksdichtung, die es aber wieder verließ, um nur Stoffe mythiſcher Tradition zu behandeln. Seine großartige Trilogie: **Agamemnon, die Choephoren, die Eumeniden**, welche die ganze Oreſtie enthält, iſt uns vollſtändig erhalten. Die Kunſt der dramatiſchen Anlage, welche dem Aeſchylos fehlte, vereinigt mit einer ideal menſchlichen Haltung der Charaktere, in welcher alles unklar Titanenhafte vermieden war, ſtellt den **Sophokles****)

---

*) Von den zahlreichen Tragödieen des **Aeſchylos** ſind uns nur 7 erhalten: der gefeſſelte **Prometheus**, die **Hiketiden**, die **Sieben gegen Theben**, **Agamemnon**, die **Coephoren**, die **Eumeniden**, die **Perſer**.

) Von den 130 Tragödieen des überaus fruchtbaren **Sophokles haben ſich nur 7 erhalten: der wüthende **Ajax**, **Elektra**, **Antigone**, **Oedipus Tyrannus**, **Oedipus auf Kolonos**, die **Trachinerinnen** und **Philoktetes**.

in die schöne Mitte der griechischen Tragödie. Eine sittliche Rührung, eine milde Versöhnung durchweht seine Schöpfungen — wir erinnern nur an jene dramatische Weihehymne, den „Oedipus auf Kolonos.“ Selbst für die wildtobende Leidenschaft, wie im Ajas, findet seine maaßvolle Phantasie eine harmonisch schöne Form. Meisterhaft durchgeführt ist die tragische Kollision in der „Antigone,“ die Heldin selbst eine Gestalt edelster Weiblichkeit. Dabei zeigt die dramatische Technik die größten Fortschritte gegen Aeschylos — die Handlung entwickelt sich Scene für Scene in nothwendigem und spannendem Fortgang weiter, der Chor ist von ihrem Pathos lebendig durchdrungen und verliert sich nicht in weitabführende Betrachtungen. Die Sprache ist rein, klar, von edelster Haltung und harmonischer Rhythmik. Der dritte große Tragiker, Euripides, verließ die harmonische Mitte des Menschlichen und Göttlichen, die den Sophokles charakterisirt! Während bei Aeschylos der Schwerpunkt der Handlung auf die Seite der göttlichen Mächte fällt: wird bei Euripides das Göttliche bereits zur todten Maschinerie des Drama, und die freie Individualität des Menschen entwickelt sich bis zur wildesten Leidenschaft, welche den Boden der antiken Welt verläßt. Besonders seine Heldinnen, seine „Medea,“ „Phädra“ u. s. w. entwickeln eine dämonische Weiblichkeit, welche ganz in das Moderne hinüberspielt. Kein größerer Gegensatz, als die „Medea“ des Euripides und die „Antigone“ des Sophokles. Man sollte glauben, daß ein Weltalter zwischen diesen weiblichen Gestalten liegt, von denen die letztere das rein sittliche Ideal eines für das heilige Gesetz der Familie, für die reinen Empfindungen der Pietät sich opfernden Weibes repräsentirt, während die erstere, auf's Schärfste bestimmt in ihrer charakteristischen Zeichnung als Kolcherin und barbarische Zauberin, den glühendsten Rachedurst verlassener Liebe in blutigen Thaten kühlt, bis sie auf ihrem Drachenwagen in die Luft entschwindet. Die Sprache des Euripides vertauscht ebenfalls das harmonische Maaß des Sophokles mit den wilden Ergüssen entfesselter Leidenschaftlichkeit, deren dämonischer Taumel oft zur Unzeit von kalten Sprüchen der Lebensweisheit unterbrochen wird, die mit dem Anspruche selbstständiger Bedeutung auftreten*). An Euripides vorzugsweise

*) Von den 75 Stücken des Euripides sind uns 18 erhalten: Elektra, Orestes, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris, Alkestis, Helena, Hekabe,

knüpfen die Nachahmungen und Fortbildungen der antiken Tragödie an, die ſich bis in die neueſte Zeit verfolgen laſſen. Wir wollen nicht die alexandriniſche Plejade, nicht die römiſchen Tragödieen, die dem Seneka zugeſchrieben werden, erwähnen — es ſind nur ſchwülſtige Nachdichtungen in Stoff und Form. Dagegen fällt die kunſtmäßige Wiedergeburt der antiken Tragödie im klaſſiſchen Theater der Franzoſen mit einem Höhepunkte der Entwickelung des Drama überhaupt zuſammen. Das Theater jener nationalen Glanzepoche der Franzoſen wählte ſeine Stoffe vorzugsweiſe aus dem tragiſchen Mythos der Hellenen und der alten Geſchichte und bequemte ſeine Behandlungsweiſe den Regeln des Ariſtoteles an. Die ariſtoteliſchen Einheiten gelten für das unumſtößliche Grundgeſetz der Tragödie, von Corneille und Voltaire nicht nur beobachtet, ſondern auch kritiſch proklamirt. Der erſtere hielt es für eine ketzeriſche Kühnheit, wenn er die dramatiſche Regelrechtigkeit der vierundzwanzig Stunden in ſeiner Komödie: die Wittwe auf drei Tage auszudehnen wagte; der letztere gab ſich einigen ſchüchternen Zweifeln über die Einheit des Ortes hin, die er in einigen Stücken zu verletzen kühn genug war. Natürlich machte die Einrichtung der franzöſiſchen Bühne auch einige nicht unweſentliche Abweichungen von der antiken Tragödie nothwendig. Der Chor, den Jodelle, der Stifter des franzöſiſchen Theaters, noch in ſeiner Cleopatra beibehalten, und den Racine in „der Eſther" wieder einzuführen verſuchte, verſchwand in den meiſten Stücken von der Bühne und wurde nur in mangelhafter Weiſe durch die ſogenannten „Vertrautenrollen" erſetzt. Dagegen trat die regelmäßige Eintheilung in fünf Akte ein. Die Helden und Heldinnen der alten Mythe und Geſchichte mußten es ſich gefallen laſſen, die Konvenienzen des glänzenden franzöſiſchen Hofes in engherzigſter Weiſe zu beobachten. Die ceremonielle Feierlichkeit des Pathos bewegte ſich in Alexandrinern, deren ſteife, rhythmiſch verſchnittene Taxushecken den regelmäßigen Gang der Handlung einengten. Selten plätſcherte eine erquickende Fontaine der Phantaſie in dieſem einförmigen Park der Tragödie, deſſen

---

der raſende Herakles, die Herakliden, die Hiketiden, die Bachen, Andromache, die Phöniſſen, Rheſos, Ion, Phädra, Medea, Hippolytos.

geradlinigen Wege in ihrer nothwendigen Kreuzung jede freie und freudige Bewegung und Ueberraſchung unmöglich machten. Dennoch waren es große Talente, welche dieſe enge konventionelle Form ſchufen, deren Einfluß auf Jahrhunderte und auf viele Nationen mächtig blieb. Denn das franzöſiſche Drama bewegte ſich bis zu Victor Hugo's romantiſchen Reformverſuchen, deren Gegenſchlag gegen die ſtrenge Regel korrekter Schönheit, bei aller Macht und Pracht eines großen Genius, in das Geſchmackloſe und Ueberſpannte überging, ganz in den Gleiſen eines Corneille und Racine, und der Kampf zwiſchen Klaſſicität und Romantik iſt in Frankreich noch immer nicht ausgefochten. Bedeutende Dramatiker, wie Ponſard, ſtehn noch auf der Seite der erſteren. Auch die Einflüſſe auf italieniſche Tragiker, auf Alfieri, Monti u. A. ſind nicht zu verkennen. Pierre Corneille iſt von der Trias der klaſſiſchen Tragiker Frankreichs der gewaltigſte, der die tragiſche Colliſion, wie z. B. im „Cid" und „Cinna," auf eine ergreifende Spitze treibt. Die Anlage ſeiner Tragödieen iſt einfach und kunſtgerecht; um den Mittelpunkt des Konfliktes gruppiren ſich Charakter und Situationen in ſymmetriſcher Weiſe; die Sprache iſt deklamatoriſch, prunkhaft, von heroiſcher Kraft, ſoweit es die Etikette der ganzen hofſähigen Form erlaubt. Die Geſinnung wechſelt, beſonders in den hiſtoriſchen Stücken zwiſchen antikem Freiheitspathos und der Verherrlichung der glanzvollen Majeſtät. Außer ſeinem „Cid" und „Cinna" gehören die Horazier, Polyeukt, Rodogune, der Tod des Pompejus und Heraklius zu ſeinen beſten Tragödieen. Sein „Oedipus," ſeine opernhafte „Andromeda" ſchließen ſich an die antike Mythe an. Jean Racine, harmoniſcher, gefälliger, wahrer im Ausdruck der Empfindungen, mehr rührend, als heroiſch, mehr ergreifend, als erhebend ſchloß ſich noch enger an die antiken Tragiker in der „Thebaide," der „Andromache," „Iphigenie" und „Phädra" an. Er gab in dieſen Stücken der griechiſchen Form ein eigenthümliches Arom der Empfindung, eine oft hinreißende Wärme, obſchon die Schwächlichkeit eines blos höfiſchen Pathos und eine ſchwankende Hinneigung zur Bigotterie viele ſeiner dramatiſchen Blüthen verkümmerte und ſeine letzten bibliſchen Tragödieen „Eſther" und „Athalie" trotz trefflicher Anlage eine etwas hektiſche Färbung entwickelten. Bei Voltaire (Oedipe, Artémiſe, Mariamne, Brutus, Céſar,

Mahomet, Mérope u. a.), deſſen Beruf zur Tragödie ein ſehr geringer war, intereſſirt die Unterwürfigkeit eines kecken, frivolen, Staat und Kirche unterwühlenden Talentes unter die Normen einer dramatiſchen Form, die ihm feſter zu ſtehn ſchien, als die heiligſten Autoritäten der Geſellſchaft. Crébillon, nach der grauſamen und gräßlichen Seite hin übertreibend, Thomas Corneille, Lémierre, (Hypermeneſtra), Marie Joſeph de Chénier, de la Harpe, die beiden Arnault, zum Theil Delavigne und Ponſard ſetzten in ihren Stücken dieſe klaſſiſche Tradition durch die Zeiten des ancien régime, der Republik, des Kaiſerreichs und der Reſtauration bis auf die neueſte fort.

In Deutſchland hatte Leſſing zwar die franzöſiſche Auslegung des Ariſtoteles gebrochen und die Nachahmungen eines Corneille und Racine ihres Werthes entkleidet; doch die urſprünglich antike Tragödie wirkte als bedeutſames Bildungselement unſerer Tragiker fort. Schiller überſetzte die „Iphigenie in Aulis“ des Euripides; Goethe behandelte die „Iphigenie in Tauris“ in einer meiſterhaften, das Antike und Moderne verſöhnenden Nachbildung. In der „Braut von Meſſina“ verſuchte Schiller, den antiken Chor wiedereinzuführen und zugleich die Schickſalsidee der Hellenen zur Seele der modernen Tragödie zu machen, ein Verſuch, der nach beiden Seiten hin mißlang, nach der letzteren aber in Werner's „vierundzwanzigſtem Februar,“ Müllner's „Schuld,“ Grillparzer's „Ahnfrau,“ Houwald's „Bild“ Nachahmer fand, welche eine Zeitlang die Bühne beherrſchten. Die Schickſalsidee der Alten iſt von Hegel an verſchiedenen Stellen mit philoſophiſcher Tiefe dargelegt! Doch würde eine genauere Betrachtung der antiken Tragödie wohl eine mannichfachere Geſtalt und Anſchauung des Schickſals bieten, als ſie jene vorzugsweiſe auf den Oedipus und die Oreſtie paſſende Erklärung Hegel's bietet! Der „Prometheus“ des Aeſchylos, der „Ajas“ und die „Antigone“ des Sophokles, die „Medea“ und „Phädra“ des Euripides fallen unter ganz andere Geſichtspunkte. Jenes „Schickſal“ des Oedipus, welches blind den Helden, der ſeine Räthſel zu ſpät löſt, in den Abgrund ſtürzt, das Schickſal der Atriden, welches dies Geſchlecht in eine Reihe blutiger Verbrechen verſtrickt, wurde nun in die Romantik eines Familienſchickſals überſetzt, das den Einzelnen unabwendbar beherrſcht und in's Verderben treibt. Der Zufall eines Datums, eines

blutigen Werkzeuges, eines Malerzeichens, oder ein umherwandelndes Gespenst der Vorzeit, eine Ahnfrau, wurden die göttlichen Mächte dieser von Platen meisterhaft verspotteten Tragödie, denen die Entsühnung eines Oedipus und Orestes gänzlich fehlen mußte. Doch auch abgesehn von dieser längst verurtheilten Verkehrtheit wird die Wahl antikmythischer Vorwürfe, die in der neuesten Zeit wieder beliebt ist, trotz der Versündigung gegen den Geist des Jahrhunderts, von der sie nicht freizusprechen ist, unfehlbar in jene Bahnen einer monoton korrekten, leb- und geistlosen Form führen, welche die klassische Richtung der französischen Bühne vertritt.

Die moderne Tragödie, deren antikisirende Formen wir eben in's Auge gefaßt, hat außer dem klassischen Theater der Franzosen noch drei Höhepunkte ihrer Entwickelung: das altspanische Theater zur Zeit Lope de Vega's und Calderon's, das altenglische zur Zeit Shakespeare's und das neuere deutsche zur Zeit Schiller's und Goethe's. Die Enge der aristotelischen Regeln, an denen noch Cervantes festhielt, wurde schon von der Romantik seiner Nachfolger gesprengt. Der geniale Lope de Vega, der zahllose Tragödieen mit der Feder improvisirte, wählte mit Vorliebe historische Stoffe aus der Geschichte seines Vaterlandes (die Juden von Toledo, der letzte Gothe Spaniens, der König Wamba, der erste König von Kastilien u. a.), doch hat er auch die Horatier und Kuriatier, Kaiser Nero, König Ottokar von Böhmen und den falschen Demetrius behandelt. Diese großen historischen Trauerspiele sind in der Anlage willkürlich und zerfahren; eine reiche und schwelgerische Phantasie überwuchert mit üppigen Ranken bis zur Unkenntlichkeit das architektonische Grundschema des Drama. In den dramatisirten Legenden und Autos ist sein allegorischer Scholasticismus oft — naiv, oft von der wilden Grausamkeit des Märtyrerthums durchdrungen. Wir erinnern nur an jenen von den Juden zu Tode gemarterten Christenknaben und andere dramatisirte Gräuelscenen. Aus diesen wüsten, naturwüchsigen, aber genialen Anfängen bildete **Calderon de la Barca** das Ideal der **katholischen Romantik** heraus, welches die Glanzepoche des spanischen Drama charakterisirt. Ohne die Naivetät, den glücklichen Wurf, den schwelgerischen Erfindungsreichthum des **Lope de Vega** war er ihm an künstlerischer Besonnenheit, an Kompositionstalent, an gleichmäßiger

Harmonie der Sprache bei weitem überlegen; die Schauer der Andacht und Grauſamkeit, die Geheimniſſe des Märtyrerthums erhob er in eine höhere Sphäre; aber er verfiel dabei in einen grübleriſchen Myſticismus, der ſich nicht blos in den Aufſchwung des verklärten Gemüthes, ſondern auch in eine traumhafte Weltanſchauung verlor, welcher alle Geſtalten des Lebens zu Schatten zerfloſſen. „Der ſtandhafte Prinz" und „das Leben ein Traum" vertreten dieſe beiden Pole des Myſticismus. Auch Calderon hat zahlreiche hiſtoriſche Tragödieen geſchrieben, einen „Coriolan," eine „Zenobia," „Semiramis," einen „Scipio," „Maccabäus," „Alexander den Großen" — aber es fehlte dieſer ſpaniſchen Romantik, welche das Hiſtoriſche mit abenteuerlichen Erfindungen durchflocht und mit Ergüſſen des trunkenen Gefühles zerſetzte, die Größe und Würde einer hiſtoriſchen Weltanſchauung, welche in den Kriſen der Geſchichte den Herzſchlag des Weltgeiſtes zu vernehmen vermag und die Motive der großen Staatsaktionen in ihrer Einfachheit zu adeln verſteht. Im Einklange mit dieſer romantiſchen Behandlung der Geſchichte ſteht die Sprache, die nur hin und wieder mit dramatiſcher Energie aufblitzt, gewöhnlich aber in üppige und glänzende Schilderungen und breit ausgeſponnene Reflexionen verſtrickt iſt und ſich von dem einförmigen Pathos der vierfüßigen Trochäen nur befreit, um ſich in die lyriſche Breite der ottave rime und ſelbſtgefälligen Sonette zu ergießen.

Im Gegenſatz zur ſpaniſchen Tragödie ſteht die altengliſche auf dem Boden des Proteſtantismus, kennt kein anderes Märtyrerthum, als das der Leidenſchaft und des Gedankens, keine andere Schuld und Verklärung, als die eigene That, keinen andern Richter, als das Gewiſſen. Allen Dichtern jener friſchen und rührigen Glanzepoche der Eliſabeth war eine Bühne gemeinſam, welche in ihrer Einfachheit den größten ſceniſchen Wechſel geſtattete, da die Ausführung ihrer nur durch einen Zettel angezeigten Verwandlungen der Phantaſie der Zuſchauer überlaſſen blieb, gemeinſam die Benutzung hiſtoriſcher, beſonders vaterländiſcher und novelliſtiſcher Stoffe, die Vorliebe für das Bizarre, Abenteuerliche, Grelle und Maaßloſe, beſonders für kecke Verwickelungen in Geſchlechtsverhältniſſen, eine Kompoſition in anfangs parallelen, nachher konvergirenden Gruppen, eine an kühnen, gehäuften, oft geſuchten Bildern reiche Sprache, ebenſo zum höchſten pathetiſchen Aufſchwung, wie

zum Ausdrucke des derbſten Realismus geeignet, der fünffüßige, nur in lyriſchen Momenten, bei markirten Schlüſſen der Rede, der Scene und des Aktes gereimte Jambus. Vor ſeinen Vorgängern, Zeitgenoſſen und Nachfolgern, vor den zahlreichen Vertretern dieſer produktiven Epoche ragt Shakespeare durch die Harmonie ſeiner Weltanſchauung, die Größe ſeines Humors, die objektive Kraft der Charakteriſtik und die menſchheitlichen Dimenſionen ſeiner Tragödieen hervor. Die Leidenſchaften der Liebe (Romeo und Julie), des Ehrgeizes (Macbeth), des Stolzes (Coriolan) und der Eiferſucht (Othello), die Schuld einer träumeriſchen Reflexion, die ſich nicht zur That zu ermannen vermag (Hamlet), des greiſenhaften Vertrauens, das der Undank belohnt (Lear), lauter echt und tief menſchliche Motive ſind in einer ebenſo ſinnreichen, wie energiſchen Weiſe, welche die Geneſis der Leidenſchaften zugleich zur motoriſchen Kraft der dramatiſchen Handlung macht, von dieſem großen Dramatiker behandelt worden. Tiefer ſtehn ſeine hiſtoriſchen Tragödieen aus der engliſchen und römiſchen Geſchichte, nur den Coriolan, Richard II. und allenfalls Richard III. ausgenommen, indem ihnen der Mittelpunkt der innern Einheit fehlt und ihre Kompoſition nur ein rohes Konglomerat von Scenen bietet. Epiſche Ausweichungen der Handlung gehn Hand in Hand mit dramatiſchen Ueberſtürzungen, aber das große Princip, die Geſchichte als ein Produkt der menſchlichen That und dieſe als einen Akt des zurechnungsfähigen Charakters zu faſſen, iſt ein für allemal für die Tragödie gerettet. Daß Shakespeare's Tragödieen das Weſen der Menſchheit in ihrer Totalität erſchöpfen: das hat ihnen jene lang nachwirkende Bedeutung gegeben. Im Einzelnen iſt es fraglos, daß er an metaphyſiſcher Tiefe der Weltanſchauung von Chriſtoph Marlowe (Tamerlan, Eduard II., Jude von Malta) übertroffen wurde, der beſonders in ſeinem „Fauſt" jene gewaltigen Klänge des ringenden Menſchengeiſtes anſchlug, die durch die engliſche Literatur, durch Milton, Byron und Shelley bis in die neueſte Zeit nachtönen, daß ihm an kunſtgerechter, maßvoll geſteigerter Kompoſition, wie an einer bei aller Energie geſchmackvollen und korrekten Sprache John Maſſinger (Herzog von Mailand, der unnatürliche Kampf, die unſelige Mitgift) überlegen war, und daß in einzelnen Stücken Robert Greene in anſprechender Volksthümlichkeit, Beaumont und Fletcher in phantaſievoller Erfin-

dung und Ausführung, John Webster durch Größe der Leidenschaft, Kraft der Charakteristik und der Darstellung, Ford durch tiefeingehende Motivirung ihm würdig zur Seite stehn. Von späteren englischen Dramatikern erreicht nur Thomas Otway ein ähnliches markiges Pathos der Leidenschaft bei einer äußerlich kunstgerechten, innerlich lockern Komposition. Im Gegensatz zu dieser ganzen Richtung pflegte Ben Jonson die antike Tragödie (Sejanus, Catilina), deren in französischer Weise modificirte Normen von den späteren Dramatikern, Dryden, Addison, Rowe, Home, Hughes u. A., adoptirt wurden.

Einen neuen Aufschwung nahm die deutsche Tragödie der Schiller-Göthe'schen Epoche, der bis jetzt in den Tragödieen Schiller's kulminirt, ohne daß wir diesen Höhenpunkt für einen absoluten halten möchten. Wir können zwar in den Tragödieen der Romantiker, eines Zacharias Werner und Kleist, Grillparzer und Müllner, keine verheißungsvollen Anläufe finden, ebensowenig in den Nachahmungen Schiller's von Seiten Uhland's, Raupach's, Auffenberg's u. A.; denn der Mysticismus, Somnambulismus und die fatalistische Geisterseherei der ersteren war ebenso unersprießlich für unsere Bühne, wie die technisch geschulten, aber geistig matten Nachahmungen der letzteren. Dagegen finden wir in den zwar paradoxen, aber geistvollen, zwar pathologischen, aber dramatisch markigen Tragödieen Hebbel's (Judith, Maria Magdalena, Agnes Bernauerin) einen großen, nur zu sehr in Probleme vertieften Kunstverstand, der auf eine noch strengere Fassung des dramatischen Inhalts hinarbeitet, als sie unsere Klassiker anstrebten; wir finden in Gutzkow's „Uriel Acosta," in Laube's „Graf Essex" und andern Produktionen der modernen Schule Tragödieen von größerem Zusammenhalt, als er in Schiller's Stücken vorhanden*). Die Aufgabe für die moderne Tragödie, auf welche schon Grabbe bei seiner Verurtheilung der einseitigen Shakespearomanien und ich selbst in meiner „National-

*) Vgl. über das neuere deutsche Drama meine „Nationallitteratur;" über Schiller's Tragödieen Bd. I. p. 33–42, p. 52–61; über Goethe's: p. 62–65; p. 70; p. 74–86; die Schicksalstragödieen p. 162–186; Heinrich von Kleist p. 321–335; Immermann p. 385–391; das originelle Kraftdrama Bd. II. p. 328 bis 390; die deklamatorische Jambentragödie Bd. II. p. 390–445; das regenerirte Bühnendrama p. 445–481.

Literatur" hinwies, hat neuerdings Vischer im letzten Hefte seiner Aesthetik auf das Klarste und Bestimmteste ausgesprochen: „Shakespeare's Styl, geläutert durch wahre, freie Aneignung des Antiken." In der That bewegen sich um diesen Punkt die Schiller'schen und Göthe'schen Tragödieen, bald mehr nach der einen, bald mehr nach der andern Seite sich neigend. Die schönste Mitte hat Schiller im „Wallenstein" und in der „Maria Stuart" erreicht. Die individuelle Kraft der Charakteristik, der scharf bestimmte und mannichfach gefärbte Ausdruck des dramatischen Pathos, die psychologische Entwicklung der Leidenschaft, die sinn- und gedankenreiche Darstellung der Menschenwelt von Shakespeare, ohne die Formlosigkeiten seiner Komposition, die oft schwülstige Bizarrerie seines Ausdruckes, die Uebertreibungen und Geschmacklosigkeiten seiner Epoche; die Harmonie und Klarheit des Styles, den künstlerischen Adel der Form, die fesselnde Einheit der Handlung von der antiken Tragödie ohne ihre engen Beschränkungen in Zeit und Ort, ohne den unorganischen „Chor," ohne ihre zu plastisch allgemeine Haltung, ohne ihre mythischen Stoffe und fatalistische Tendenz — das ist das Erbe der echten Kunstform, das unsere neuere Tragödie anzutreten hat und auch anzutreten sucht, und das der echte Genius, der im Mittelpunkte unserer Bildung steht, aus sich selbst hervorbringt. Nach dem Inhalte ist die moderne Tragödie eine historische oder bürgerliche. Die Aufgabe der Gegenwart ist, die historische Tragödie zur politischen, die bürgerliche zur socialen zu erheben. Wir verstehn hier das Wort „politisch" nicht im Sinne der Tagestendenzen, sondern wir meinen damit nur, daß der Stoff einer geschichtlichen Tragödie sich um staatliche Konflikte drehe, welche von Interesse für die Gegenwart sind, daß man nicht historische Stoffe aus der Zeit Attila's und Alarich's, der Karolinger und Kapetinger wähle, sondern aus Epochen, die unserer Zeit nahe verwandt sind, oder in denen sie unmittelbar wurzelt. „Die Perser" des Aeschylos, „Heinrich VIII." von Shakespeare, „der Sieg des Marquis von Santa Cruz" von Lope (bei dem der Dichter selbst betheiligt war) beweisen, daß auch die Nähe der Zeit große Dichter von der Wahl solcher Stoffe nicht abschreckte! Und wir möchten dies Vorrecht mit besonderer Betonung für die Tragödie der Gegenwart in Anspruch nehmen. Die bürgerliche Tragödie

aber ſoll ſich aus der triminaliſtiſchen Weinerlichkeit des Schauſpiels, wie es bei den Engländer Lillo und Moore, bei Diderot, Iffland und Kotzebue herrſcht, zur Größe eines geſellſchaftlichen Konfliktes erheben. Schiller's „Räuber" und „Kabale und Liebe" haben auch hierin die Bahn gebrochen, auf welcher Hebbel's „Maria Magdalena" und andere Stücke folgten. Die Kämpfe der Leidenſchaft und des Gedankens, die tiefſten pſychologiſchen Probleme können ſowohl auf dieſem Hintergrund, als auch auf einem mehr hiſtoriſchen und romantiſchen zum Austrag gebracht werden.

Vierter Abſchnitt.

Das Luſtſpiel, das Schauſpiel und die Poſſe.

Wenn uns die Tragödie den Helden im erhabenen Kampf mit dem Schickſal zeigt, ſodaß in ſeinem Untergange die ſittliche Idee triumphirt: ſo zeigt uns die Komödie den Menſchen in den heitern Verwickelungen von Abſicht und Zufall, aus denen ſich am Schluß die Harmonie der Exiſtenz wiederherſtellt. Die Beruhigung, daß dieſe Welt des Scheines doch auch ihren realen Schwerpunkt hat, auf welchem wir mit Behagen ausruhn können, iſt die ideale Schlußwirkung der Komödie, ohne welche ſie ſich in's Phantaſtiſche und Bodenloſe verflüchtigt. Die Zwecke des Helden müſſen in der Komödie erreicht werden, wie ſich auch der Zufall und die Intrigue dagegen wehre. Wohl darf die Ironie dabei beſtehn, daß dieſe Zwecke nichtig ſind und gerade, wenn ſie erreicht worden, ſich in ihrer ganzen Nichtigkeit offenbaren. Doch ebenſogut können dieſe Zwecke eine reale Gültigkeit haben und ſich durchſetzen in einer nichtigen Welt, die ſich im Verlaufe der Handlung in heiterer Weiſe auflöſt. Das Behagen der Komödie kann nicht aus der Selbſtgefälligkeit der Phantaſie hervorgehn, die mit der ganzen realen Welt ein willkürliches Spiel treibt, ſondern nur aus dem Bewußtſein, daß dieſer von allen Kleinlichkeiten und Nichtigkeiten, von hundert Widerſprüchen erfüllten und bewegten Welt doch die Idee zu Grunde liegt, die uns einen ſichern Halt giebt. So vertiefen wir uns mit doppeltem Behagen in die luſtige Bewegung der Wirklichkeit, in ihre bachantiſchen Wirbel, weil wir uns dabei ſicher fühlen auf dem Ankergrunde des Ewigen. In der Tragödie ſympathi-

ſiren wir mit der ſittlichen Erhebung des Helden, mit ſeiner energiſchen Willenskraft, welche durch ihre That das Gewebe der beſtehenden Verhältniſſe zerreißt, weil die Kraft unſerer freien Selbſtbeſtimmung ſich in ihr ſpiegelt; in der Komödie ſympathiſiren wir mit der freien Bewegung der ſinnlichen Welt, welche mit ihren mannichfachen Kräften das Streben der Helden kreuzt, weil die Wurzel unſeres ſinnlichen Lebens in ihr ruht. Dieſe Sympathie aber, die der dunkle Grund unſerer Luſt am Komiſchen iſt, muß ſich in das höhere Behagen auflöſen, daß auch dieſe ſinnliche Welt, die ſich gegen die Idee zu empören ſcheint, von ihr durchdrungen iſt und harmoniſche Ruhepunkte bietet, wo beide verſöhnt zuſammenwirken. Das Komiſche erſcheint im Drama in der Form der Handlung, welche ebenſo wie die tragiſche an das Geſetz der Einheit gebunden iſt. Auch das Luſtſpiel hat, wie das Trauerſpiel, ſeinen letzten Endzweck, der, wie wir eben geſehn, in eine harmoniſche Beruhigung auslaufen muß. Der tragiſche Held kämpft gegen das Schickſal, das ſowohl in ſeiner eigenen Bruſt, in der innern Nothwendigkeit ſeines Charakters liegt, als auch in einer Konſtellation der ſittlichen Welt, die ihn unlösbar verſtrickt. Der Held des Luſtſpiels kämpft gegen den Zufall und die Intrigue, gegen die Mächte des Menſchenlebens, die ein unberechenbares Spiel der Ereigniſſe oder die Berechnung Anderer entbindet. Der Zufall iſt nicht aus dem Mittelpunkte des Luſtſpieles ausgeſchloſſen, wie aus dem der Tragödie. Er darf ſich überall in ſeinen Verwickelungen einſchleichen; aber er muß ſich in ſeiner Bedeutung für die Grundidee des Ganzen legitimiren können. Der blinde Zufall, irgend ein beliebiges Naturereigniß, ein nichtsſagendes Hinderniß der Entwickelung, ein Zuſammentreffen, das für den Fortgang der Handlung gleichgültig iſt, hat auch im Luſtſpiel kein Recht. Der Zufall aber, der für die Kaſuiſtik des Luſtſpielhumors die beſtimmte Situation herbeiführt, der die geladenen Flaſchen der Komik entladet, iſt nicht einmal in der Intriguenkomödie entbehrlich, in welcher die Kunſt des Dichters darin beſteht, die Liſt des Zufalls zu überliſten und die Steine, die er in den Weg legt, für den planvollen Bau des Werkes zu verwenden. Schon aus dem Weſen des Drama geht hervor, daß ſich das Luſtſpiel nicht in einer zweckloſen Charaktermalerei ergehn, nicht die komiſche Verkehrtheit in ihren blos innerlichen Widerſprüchen nachweiſen darf, ſondern den Charakter durch die That darſtellen

muß, welche ſeine Widerſprüche hinausführt in die objektive Welt, auf den Kampfplatz des Lebens.

Da die Komödie die lebensvollſte Kunſterſcheinung des Komiſchen iſt, ſo muß auch der Dialog von ſeiner ganzen Gewalt durchdrungen ſein. Eine Intrigue geſchickt anzulegen, Charaktere nach der Schablone mit einer gewiſſen Lebenswahrheit zu zeichnen: das macht nicht den großen Luſtſpieldichter, wohl aber eine Weltanſchauung mit dem Weltblicke des Humoriſten, der in jeden einzelnen Fall der Komik ihre ganze Tiefe legt und den Dialog mit dem üppigſten Spiele der Laune, des Witzes und der Ironie ausſtattet. Witz und Ironie müſſen freilich ſchon in den Plan des Luſtſpiels hineingeheimnißt ſein; aber dieſer latente Witz genügt nicht, das ganze Stück muß mit Witz geſättigt ſein, der fortwährend mit ſeinen elektriſchen Schlägen die Atmoſphäre ſeiner Verwickelungen reinigt. Wenn man in neueſter Zeit Luſtſpielen ohne Witz und Humor den Preis zuerkennt, ſofern ſie nur mit wohlfeilen ſceniſchen Ueberraſchungen ausgeſtattet ſind, wenn man ſich vor der erſchütternden Macht der Komik bekreuzt, als ob in ihr eine Verſündigung gegen die Regeln des Anſtandes liege, wenn man einer fadenſcheinigen Trivialität, die ſich mit Sicherheit in den hergebrachten Gleiſen bewegt, den Vorzug ertheilt vor einer genialen, von der vis comica durchdrungenen Schöpfung, weil ſie nicht nach einer modiſchen Schablone zugeſchnitten iſt: ſo befindet man ſich auf einem Abwege, der immer weiter aus jenem Bereiche, wo die Kronen der echten Komödie winken, ſeitab in das Schattenreich der lebloſen Silhouetten führt. Eine Tragödie ohne Schwung, ein Luſtſpiel ohne Witz, ſeichte Verſtandskombinationen, kleine ſceniſche Mittel, wirkſame Attrapen — das gehört zum haut-gout des entnüchterten Publikums und der blaſirten Tageskritik. Jede Inſpiration, auch die des Humors, wird für überflüſſig erklärt; der Maaßſtab für das imponderable Weſen des dichteriſchen Genius iſt gänzlich abhanden gekommen. Man könnte zwar, in Bezug auf das Luſtſpiel, einwenden, daß es jede Lebenswahrheit einbüßen würde, wenn es allen ſeinen Charakteren dieſelbe Doſis eines ſtets ſchlagfertigen Witzes ertheilte, und daß ein humoriſtiſcher Faſching von lauter Witzbolden doch nicht dem Ideal der echten Komödie entſpreche. In der That ſind Stücke, in denen die Witzhaſcherei vorherrſcht, wie z. B. die Luſtſpiele Congreve's,

tadelnswerth, doch nur, weil die komische Kraft hier in einseitiger Richtung verschwendet wird. Dagegen vergißt man die reiche Scala der Komik, über welche der Lustspielgenius gebietet, und durch deren Abstufungen er die verschiedenartigsten Charaktere mit aller dramatischen Schärfe ausstatten kann, von der objektiven, mehr burlesken Komik der naiven Gestalten, in denen sich der zum Lachen reizende Widerspruch ohne ihr Bewußtsein verkörpert, zur Satyre und Ironie geistig überlegener, zum Welthumor der tiefsten und bedeutendsten Charaktere. Der Witz ist ihnen allen gemeinsam, er ist der Blitz dieser ganzen komischen Atmosphäre. Doch darf er nie Selbstzweck sein; deshalb ist der Wortwitz und die Sylbenstecherei, wie wir sie, im Geschmack der Nation und der Epoche, bei Shakespeare, Calderon und Lope finden, das ganze Turnier einer phantastischen Dialektik, aus der neuen Komödie zu verbannen. Dagegen darf der Bilderwitz, der Quell, aus dem auch die Metaphern der Tragödie fließen, nicht als äußerlicher Schmuck, sondern als dramatischer Nerv der Lustspieldiktion angesehn werden.

Ueber das Verhältniß des Tragischen und Komischen im Drama, wie über die Eintheilung des Lustspieles sind die verschiedensten Ansichten aufgestellt worden. Es ist bekannt, in welcher Ausdehnung Shakespeare und Calderon das Komische in die Tragödie aufgenommen haben. Mit welchen üppigen Farben ist das Charaktergemälde eines „Falstaff" ausgemalt, das sich in den Vordergrund zweier Tragödieen drängt! Welche Rolle spielt der Narr im „König Lear"! Bei Calderon ist das Komische in der Regel Parodie des Tragischen, indem sich dieselbe Situation, die uns in einer idealen Sphäre mächtig ergreift, in einer burlesken wiederholt! Aus welcher Mischung des Tragischen und Komischen das Schauspiel hervorgehn kann, das in der Regel nur auf einer Abstumpfung beider Elemente beruht, werden wir später sehn. Dagegen können wir die Posse nicht als eine besondere Gattung des Lustspiels ansehn. In der Regel versteht man darunter ein potenzirtes Lustspiel, in welchem das Komische in's Burleske und Groteske, die Charakteristik in das Karikirte übergeht, die Anlage von den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit abstrahirt, Haltung und Sprache aber in einer niedern Sphäre des Ausdruckes heimisch bleiben. Ohne Frage entfaltet sich in der Posse die Energie des Komischen! Sie braucht nicht in das Gemeine

und Niedrige überzugehn; ſie kann im Gegentheile die ganze Dithyrambik des Humors entfalten. Doch in ihrer Verſchiedenheit von der umfangreichen Zauberpoſſe bis zum einaktigen Schwank reiht ſie ſich ungezwungen der von uns verſuchten Eintheilung des Luſtſpieles ein. Hettner theilt das Luſtſpiel in das phantaſtiſche und realiſtiſche; Bohtz in ſeinem Werke „über das Komiſche und die Komödie" theilt das romantiſche Luſtſpiel d. h. das neuere, das er dem antiken anreiht, in das humoriſtiſche Intriguen- und Charakterluſtſpiel ein; Viſcher unterſcheidet dem Stoffe nach das politiſche und bürgerliche, der Auffaſſung nach das Charakter- und Intriguenluſtſpiel. Wir halten die Eintheilung Hettner's für die durchgreifendſte, der wir indeß ein drittes Glied beifügen, und die wir in etwas anderer Weiſe interpretiren. Wir unterſcheiden das idealiſtiſche Luſtſpiel, das Luſtſpiel des Welthumors, das realiſtiſche Luſtſpiel, das ſich wieder in Intriguen- und Charakterluſtſpiel ſondert, und die Vereinigung von beiden, das hiſtoriſche Luſtſpiel.

1. Das idealiſtiſche Luſtſpiel.

Der Welthumor ſchaut die Welt als Ganzes und ſucht unmittelbar die großen und tiefen Beziehungen des Lebens auf. Wendet er ſich dem Luſtſpiele zu, ſo gehören ſeine Stoffe der Allgemeinheit des Lebens an, ſeine Form iſt kühn phantaſtiſch; er ſchafft ſich eine mythiſche Welt, welche in die Handlung eingreift oder ſelbſt ihre Scene bildet. Die Geſetze der Wahrſcheinlichkeit werden von dieſem freiſpielenden Humor umgeſtoßen, der ſich hier ſelbſt zu einer ſchwunghaften Lyrik erheben und dieſem Luſtſpiele echt dichteriſchen Reiz geben darf. Die Handlung des Luſtſpieles ſetzt immer den beſtimmten Fall voraus. Auch hier muß eine Handlung erfunden werden, die einen beſtimmten Endzweck, eine organiſche Gliederung hat; aber ihre Vorausſetzungen und ihre Durchführung dürfen phantaſtiſcher Art ſein und eine durchaus ideale Bedeutung haben, die Geſtalten über die rein menſchliche Mitte hinaus wachſen in's Karikirte und Burleske, wenn wir nur im Vexirſpiegel dieſer phantaſtiſchen Welt den Fokus der Idee entdecken. Dennoch verlangt auch die übermüthige Komik in ihren Uebertreibungen lebensvolle Geſtalten, nüchterne Allegorieen würden nur Zeugniß für ihre Ohnmacht ablegen. Dieſe

Lustspielform steht ähnlich, wie die metaphysische Tragödie, ein „Faust," „Manfred" an der äußersten Grenze des Drama; sie wächst über sein Maaß hinaus; sie hat etwas Inkommensurables. Doch die Fülle und Tiefe des Humors, der sich über die gelockerte Form ausgießt, versöhnt uns mit seinen dramatischen Licenzen. Die historischen Gestalten dieses Lustspiels, die wir kurz vorführen wollen, werden uns seine Bedeutung für die Gegenwart klar machen.

Die älteste ist die alte attische Komödie des Aristophanes, des ungezog'nen Lieblings der Kamönen. Er ist vor Allem ein Sohn seiner Epoche, welcher die Zerwürfnisse der damaligen Parteikämpfe, die Lockerung des alten sittlichen Gehalts im Staatsleben durch die Sophisten, ihre Thorheiten auf allen Gebieten des Lebens und der Kunst verewigt hat. Es handelt sich in dieser alten attischen Komödie um die tiefsten Fragen der Welt. Schon Pherekrates hatte in seinem „Wilden" die einreißende Gesetzlosigkeit der Athener verspottet, Eupolis in dem „Poleis" die Tyrannei, welche die Athener gegen die Bundesstädte ausübten, in den „Demoi" den Uebermuth der Demagogie, Platon die Vertreter verkehrter Richtungen in Kunst und Religion und diese Richtungen selbst gegeißelt. Aristophanes schloß sich ihnen an, indem er in den „Rittern" die Demagogie Kleon's, in den „Wolken" die Sophistik, als deren Vertreter er Sokrates auffaßte, in den „Acharnern" und „dem Frieden" den peloponnesischen Krieg, in den „Wespen" die Prozeßsucht der Alten, in der „Lysistrate," den „Thesmophoriazusen" und den „Ekklesiazusen" die Thorheiten emancipationssüchtiger Weiber und der Gütergemeinschaft geißelt, in den „Vögeln" aber ein humoristisches Weltbild in die Luft bauender, Staatengründender Thorheit, in den „Fröschen" ein Bild unterweltlicher Kunstkritik, aus welchem sich verherrlicht das Bild des echten Kunstideals erhebt, für alle Zeiten hinstellt. Ein Advokat der marathonischen Zeit, ihrer sittlichen Einheit und Gediegenheit, ihres großen nationalen Pathos, kämpft der Dichter, der in vieler Beziehung ein polemischer Tendenzpoet zu nennen ist, gegen die Zerrüttung von Hellas, den Bürgerkrieg, die Parteienspaltung, die Verjüngungsversuche der Demagogie und gegen die ganze Welt der Thorheit, die sich in diesem zerspaltenen politischen Leben entfaltet. Die Grundidee, die dem Aristophanes vorschwebt, die aus allen grotesken Bildern seiner komischen

Muſe hervorleuchtet, iſt eine politiſche, die Form aber eine phantaſtiſch-ſymboliſche, ohne je in's Allegoriſch-Nüchterne überzugehn. Dieſe Symbolik erſtreckt ſich bis auf das Koſtüm, wie z. B. in den „Fröſchen" der feige Dionyſos, der wie Herkules in die Unterwelt hinabſteigen will, um einen verſtorbenen Tragiker heraufzuholen, die Kontraſte ſeines Charakters und ſeiner Intentionen in ſeinem Koſtüm andeutet, in welchem ſich die Löwenhaut und der Weiberrock, die Herkuleskeule und der Weiberſchuh paaren. So hat der Chor der Vögel, der Weſpen, der Fröſche nicht blos eine ſymboliſche Bedeutung für die Handlung ſelbſt, ſondern er drückte ſie auch in der entſprechenden Thiermaske aus, welche als die Vermiſchung des Thieriſchen und Menſchlichen den phantaſtiſchen Anſtrich des Ganzen am ſchärfſten ausprägte. Der Chor, das Urelement, aus welchem ſich die Komödie, wie die Tragödie entwickelte, ſpricht entweder die Geſinnung des Dichters in heiterer Ironie aus, wie in den „Fröſchen," oder er wandelt ſeine Meinung unter den Einflüſſen der Handlung, wie in den „Weſpen," oder er giebt ſich, wie in den „Vögeln," den „Wolken," den Anſchein, als ob er ganz in das thieriſche und elementariſche Leben aufgegangen ſei, während er doch mit ſchalkhafter Ironie aus ſeiner Maske hervorſieht*). Indem er aber oft mit ſchwunghafter Lyrik, wie jener Preis der Geſtirne in den Wolken beweiſt, die Handlung unterbricht, erhebt er das Komiſche in den gereinigten Aether des Schönen. In der Parabaſe, in welcher ſich der Chor mit einer Frontveränderung gegen das Publikum ſchwenkte, nahm die Komik des Dichters eine ganz perſönliche Wendung, indem er ſich ſelbſt, ſeine Rivalen, ſeine Werke beſpricht und ſich ſo in unmittelbare Beziehung zu ſeinem Auditorium ſetzt. Die Handlung dieſer altattiſchen Komödie war natürlich ohne jede Intrigue und Verwicklung, ein einfach komiſcher und ſymboliſcher Akt; die Ausführung ging oft in's derb Poſſenhafte und Cyniſche über; aber ein kühner Genius, von ſittlicher Energie durchdrungen, mit einer außerordentlich reichen Phantaſie begabt, erhob dieſe Komödie zu einer idealen Höhe!

Die zweite hiſtoriſche Erſcheinung des idealiſtiſchen Luſtſpieles finden wir in den phantaſtiſch-romantiſchen Shakespeare's

*) Vgl. Bobb, das Komiſche und die Komödie S. 158.

(Sturm, Sommernachtstraum), in welchem es eine von der aristophanischen gänzlich abweichende Gestalt angenommen. Das individuelle Geschick als solches hatte in der alten attischen Komödie keinen Werth; die Charaktere waren nur Vertreter irgend einer geistigen Richtung, welche der Komiker persiflirte. Bei Shakespeare bildet ein persönliches Geschick, z. B. Leid und Lust der Liebe, den Mittelpunkt der Handlung, in welche die Elementargeister, die Gebilde einer die Natur beseelenden Phantasie, mit ihrem heitern Spiel eingreifen. Der Reiz dieses Lustspieles, welches der altattischen Komödie, die meistens ganz bestimmte Verhältnisse des Staates und der Gesellschaft, des Wissens und der Kunst mit keckem Humor verspottete, gerade entgegengesetzt ist, beruht auf einer traumhaften Verkettung des menschlichen und elementarischen Geschickes, auf einem abenteuerlichen Quodlibet des Menschen und der Natur, das aber dennoch in seiner scheinbaren Verwirrung einen sinnvollen Grundgedanken spiegelt. So zieht sich z. B. im „Sommernachtstraum" durch dies ganze in den duftigsten Aether der Naturlyrik getauchte, scheinbar verworrene und verwirrende Treiben, das uns zarte Elfengeister, rohe Handwerker, mehrfache Liebesintriguen, magische Liebestränke und bizarre Metamorphosen vorführt, als rother Faden die Grundidee, die träumerische Launenhaftigkeit der Liebe und ihre elementarisch wirkende Gewalt, eine Idee, die sich ebenso in der wechselnden Stellung der beiden Liebespaare zu einander, wie in dem Streit zwischen Oberon und Titania, in der durch Blumenzauber bewirkten Verliebtheit der Feenkönigin in den Weber Zettel mit seinem angezauberten Eselskopf und selbst in der Hochzeitskomödie von Pyramus und Thisbe, in allen ernsten, heitern, burlesken Gruppen des Stückes wiederfindet. Hier ließe sich noch die heitere, phantastische Märchenwelt Gozzi's anreihn.

Unsere neue deutsche Literatur hat mehrfache Anläufe zur Wiedergeburt des idealistischen Lustspiels genommen. Wir erwähnen zunächst die ironischen Komödieen Ludwig Tieck's, „Zerbino," die „verkehrte Welt," den „Fortunatus" u. a., in denen allen sich die literarische Satyre des Aristophanes mit Shakespeare's phantasievoller Sinnigkeit vereint. Dennoch müssen diese Versuche als verfehlt bezeichnet werden; denn zunächst entbehrten sie die Volksthümlichkeit und Bühnenfähigkeit, die den Dichtungen des Aristophanes und Shakespeare einen so großen Halt

gegeben; ſie wandten ſich an ein literariſches Publikum, das keineswegs mit der Nation identiſch war, und ergingen ſich in einer Fülle ſchwerverſtändlicher Beziehungen. Dann aber fehlte ihnen, bei aller Feinheit und Liebenswürdigkeit einer reichen Phantaſie, bei allen glänzenden Einzelnheiten und echt burlesken Erfindungen, eine ſpannende Handlung, ein dramatiſcher Kern, die Gleichheit und Harmonie der Darſtellung und vor allen Dingen das durch alle traumhaften dissolving views hindurch blickende Licht des einheitlichen Grundgedankens. Das geheime ideale Band Shakeſpeare's, das ſich um die ſcheinbar zerflatternden Gebilde ſeiner Phantaſie ſchlingt, war bei Tieck zerriſſen durch das kecke Spiel einer ſelbſtgenugſamen Ironie, welche keine höhere Wahrheit des Lebens anerkannte, als dieſen Taumel der Dinge und Vorſtellungen, dieſe Willkür des Geiſtes ſelbſt. Den zweiten Anlauf nahmen **Platen** (Romantiſcher Oedipus, verhängnißvolle Gabel) und **Prutz** (politiſche Wochenſtube) in literariſchen und politiſchen Komödieen, die leider auch durch ſtrikte Obſervanz der altattiſchen Luſtſpielform auf die äußere Darſtellbarkeit verzichteten, zugleich aber dem deutſchen Luſtſpiele eine Meiſterſchaft idealen Ausdruckes zueigneten, die ihm für künftige Verſuche als ein verheißungsvolles Erbe verbleiben wird. Auch hier zeigte ſich als Hemmung dieſer ganzen Gattung, daß das Literariſche in Deutſchland nicht über den engen Kreis einer exkluſiven Bildung hinausgeht, nicht wie die ariſtophaniſche Kritik eines Aeſchylos und Euripides ein nationales Intereſſe beanſprucht, das Politiſche aber durch äußere Rückſichten von der Oeffentlichkeit ausgeſchloſſen iſt. Der dritte Verſuch, dieſe Gattung bei uns einzubürgern, ſind die **Zauberpoſſen Raimund's** u. A., die ihren mythiſchen Geſtalten ſogar die Bühnenwirklichkeit zu ſichern verſtanden, im „Alpenkönig," im „Lumpacivagabundus" nicht trockene Allegorieen, ſondern eine lebensvolle und zum Geſchick ihrer Helden paſſende Göttermaſchinerie erſchufen, die Volksmoral durch die in Scene geſetzten Kontraſte des **innern** und **äußern Glückes** bildeten, den Volkshumor durch manche echt luſtige Erſcheinung erfreuten.

An dieſe Verſuche wird das idealiſtiſche Luſtſpiel anknüpfen müſſen, dem wir ſchon deshalb eine Zukunft verſprechen, weil die Keimkraft der bürgerlichen Lebensproſa und ihrer Familienverwicklungen in bedenklicher Weiſe erſchöpft ſcheint. Dies Luſtſpiel ſchließe ſich an die **Zauberpoſſen**

an, insofern es die theatralische Wirklichkeit als Grundbedingung seiner Lebensfähigkeit festhält; es benutze den Reichthum der Dekorationen und Maschinerieen, über den die heutige Bühne gebietet, für seine phantasievolle Beweglichkeit, für seine mythische Erfindung; denn hier ist gerade der Ort, wo das Mythische noch eine Stätte findet. An die Stelle des Gesanges in der Zauberposse setze es eine kunstvolle Lyrik mit rhythmischem Farbenreichthum, wie Platen und Pruß, aber mit einer allgemeinverständlichen, schlagenden Komik. Für den antiken Chor irgend einen Ersatz zu finden, wird die Aufgabe dieser humoristischen Talente sein. Die Erfindung einer spannenden Fabel wird, im Unterschiede von Aristophanes und Tieck, diesem Lustspiele nicht erlassen werden können; von Shakespeare mag es das sinnvolle Verweben des menschlichen und elementarischen Geschickes lernen! Die Sprache selbst sei mit dem ganzen Zauber der Idealität ausgestattet. An Stoff aber dürfte es einem solchen Lustspieldichter in unserer Zeit nicht fehlen; denn abgesehen von der literarischen und politischen Satyre — welche Fundgrube wäre für Aristophanes der Geldschwindel und der Materialismus unserer Zeit, dessen Vertreter er zwar nicht wie Sokrates in der Luft schweben, aber vielleicht in irgend einer sichtbaren Phase des Stoffwechsels dem Publikum vorführen würde!

2. Das realistische Lustspiel.

Aus der allgemeinen Sphäre der Weltthorheit und ihrer symbolisch-grotesken Gestaltung, aus diesem Reich der phantastischen Laune zieht sich die Lustspielmuse in das Privatleben zurück, um in einem engeren dramatischen Rahmen die Komik am Faden einer bestimmten Handlung und durch die Ausmalung bestimmter Charaktere zu entwickeln. Die Thorheit wird eine individuelle, die Maske wird zum Portrait, die Komödie das Abbild der Wirklichkeit. Was sie dadurch verliert, indem die erhabene Seite des Komischen, der Welt verspottende Humor, die großartige Dithyrambik geopfert werden muß: das gewinnt sie wieder durch die schärfere Betonung des Dramatischen, den spannenden Fortgang der Handlung, den Reichthum individueller Charakteristik, die Verwicklung und Lösung der Intrigue. Diesen Schritt that bekanntlich schon die mittlere attische Komödie, die neuere führte die neue Form zur

Vollendung. Ja Ariſtophanes ſelbſt ſcheint in ſeinem „Plutos" bereits eine allegoriſche Darſtellung, in ſeinen letzten Komödien Kokalos und Anolosikon die Darſtellung einer Liebesintrigue aus dem realen Leben ganz im Geiſte der neueren attiſchen Komödie gedichtet zu haben. Es iſt charakteriſtiſch, daß ihr glänzendſter Vertreter, Menander, ein Freund und Anhänger des Epikur geweſen und gewiß aus der Lehre dieſes Philoſophen ſein Behagen an der ſinnlich-realen Welt und ſeine Begeiſterung für die Tyche, den Zufall, den Beherrſcher der Welt und die Muſe ſeines Luſtſpiels geſchöpft hat. Dies realiſtiſche Luſtſpiel zeigt uns den Gegenſatz von Charakter- und Intriguenſtück noch gebunden. Die Intrigue, die Schürzung und beſonders die Löſung des Knotens ſcheint, nach den uns erhaltenen Proben und den Bearbeitungen des Plautus und Terenz, nicht gerade ſeine ſtärkſte Seite geweſen zu ſein, indem die Wiedererkennungen der Tragödie hier in einer abgeblaßten und monotonen Form angewandt wurden; die Charaktermalerei aber konnte, da dieſe Stücke ebenfalls in einer Maske und zwar in einer Doppelmaske für den Ausdruck des Ernſtes und der Heiterkeit geſpielt wurden, nicht über das Typiſche hinausgehn. Ihre Typen ſind in der That eine Erbſchaft geblieben, welche das ganze neue bürgerliche Luſtſpiel angetreten hat, wenn ſich auch die Hetären Menander's und Philemon's in die ſittigen Töchter bürgerlicher und adeliger Familien verwandelt haben. Seit Anaxandrides die Liebe zuerſt in der mittlern Komödie eingeführt, iſt ein Liebeshandel die Achſe der Komödie geblieben, um welche alle ihre Charaktere rotiren. Dieſe ſelbſt ſind Typen, die ſich noch in den Rollenfächern der heutigen Bühne ſpiegeln und in vielen ausgeführten Charakteren noch ihre entfernten Nachkommen finden. Zwar die Bordellwirthe und Kupplerinnen, die noch in Shakespeare's Stücken eine nicht unerhebliche Rolle ſpielen, hat die Decenz von der neueren Bühne verbannt und ihnen unſchädliche Mitglieder der bürgerlichen Geſellſchaft ſubſtituirt, denen es eine Freude macht, die Helden und Heldinnen „unter die Haube" zu bringen; an die Stelle der Piraten, welche die Mädchen entführten, dadurch Urheber der Intrigue und ſchließlich die Alexander wurden, die ihren gordiſchen Knoten zerhieben, ſind natürliche und unnatürliche Väter, Verwechslungen des Zufalles, verlorene Taufſcheine u. dgl. m. getreten; die Paraſiten, die Schmarotzer an den

Tischen der Reichen, die einen Anflug von Genialität und das Bewußtsein ihrer Schwäche hatten, und in denen Lessing die Vorgänger des Harlekins erkennen wollte, haben sich in joviale bonvivants verwandelt; der Thraso, der großsprecherische Soldat, der miles gloriosus, der horribilicribrifax, hat ebenfalls eine häufige Auferstehung gefeiert; der Vater in seinen Beziehungen zur eifersüchtigen, herrschsüchtigen oder listigen Gattin ist bis auf die komischen Banquiers von Bauernfeld in den zahlreichsten Metamorphosen erschienen! Ebenso der listige Sklave, der spanische gracioso, der ränkevolle Bediente! Die spätere Zeit nun hat dies realistische Lustspiel nach zwei Seiten hin ausgebildet, indem es Ton entweder auf die Handlung oder auf den Charakter legte, das Komische aus der Verkettung der Intrigue oder aus den Eigenthümlichkeiten der Charaktere hervorgehn ließ. Beides sind natürlich integrirende Momente des Drama; aber es erhält eine wesentlich verschiedene Färbung, je nachdem das volle Licht der vis comica auf die eine oder die andere Seite fällt.

a. Das Intriguenlustspiel.

Das spanische Degen- und Mantellustspiel des Lope, Calderon und Moreto ist das Urbild des neuern Intriguenstücks, das sich in dem neufranzösischen Lustspiele des Scribe eine moderne, von den deutschen tonangebenden Dramaturgen vielbewunderte Gestalt erschaffen. Doch schon aus dem Wesen der spanischen Dramatik geht die Einseitigkeit dieses Lustspielgenres hervor. Der Konflikt zwischen Liebe und Ehre wurde, eigentlich nur durch den glücklichen Ausgang modificirt, auf das Lustspielgebiet übertragen. Die Helden und Heldinnen behielten ihre ritterliche Haltung, den Ernst ihrer Leidenschaft, welche nur vom gracioso und der Zofe parodirt wurden. Feindliche Väter und Rivalen waren die Hemmnisse der Liebe; zufällige Verwicklungen, Verkleidungen, Verstecke bildeten die Incidenzpunkte der Handlung; Serenaden und Duelle gehörten unumgänglich zu ihrer scenischen Ausstattung. Die Scene selbst spielt natürlich mit, und zwar oft die Hauptrolle, wie z. B. in Calderon's „der Liebhaber als Gespenst," wo ohne den unterirdischen Gang die ganze Handlung eine Unmöglichkeit wäre. Selten ist die psychologische Dialektik mit solcher Meisterschaft durchgeführt, wie in Moreto's

„Donna Diana.“ Doch auch hier überwiegt bei weitem der Ernſt, und wir ſind weit davon entfernt, uns im freien Aether der Komik zu bewegen.

Die Intrigue geht daraus hervor, daß einzelne Perſonen ihre beſtimmten Zwecke verfolgen, dieſe ſich wieder mit den Zwecken anderer kreuzen, die Bemühungen, die verſchlungenen Fäden zu löſen, eine wachſende Verwirrung hervorbringen, bis der geſchürzte Knoten in überraſchender Weiſe entwirrt wird. Den Anforderungen des Ariſtoteles gemäß iſt freilich im Intriguenluſtſpiel die Handlung das Weſentliche; aber ſie wird zu einem Raffinement der Beziehungen ausgebildet, welches ſie nicht mehr einfach aus den Charakteren hervorgehn läßt. Die Handlung ſoll uns die Charaktere entwickeln; aber im Intriguenluſtſpiele wird ſie zu einem ſelbſtſtändigen Automaten, welchem die handelnden Perſonen bald das eine, bald das andere Rädchen zu ſeiner Fortbewegung einverleiben. Die Technik des dramatiſchen Schachſpieles feiert freilich hier ihre höchſten Triumphe; aber ſie zeigt ſich auch in ihrer Einſeitigkeit, inſofern die personae dramatis auch nur, wie hölzerne Schachpuppen, wie allgemeine Charaktertypen ohne individuelles Leben erſcheinen. Das Weben des Intriguenluſtſpiels beruht auf einer fortwährenden gegenſeitigen Ueberliſtung; ſchon daraus geht hervor, daß die Liſt auch als vorzügliche Charaktereigenſchaft der handelnden Perſonen angeſehen werden muß. Abgeſehn davon, daß ſie dadurch alle einen ſtereotypen Zug erhalten, ſo hindert dieſe Abſichtlichkeit der Liſt an der freien Entfaltung einer echt jovialen Heiterkeit, die uns in das volle Behagen des Komiſchen verſenkt. Sie giebt den Charakteren ein ſcharf kombinirendes Verſtandeselement, das keine befreiende Macht ausübt, eine gewiſſe Engherzigkeit der Geſinnung, die in kleinlichen Zwecken aufgeht. Wenn daher neuere Dramaturgen in der Vergötterung der Scribe'ſchen Luſtſpielſchablone und der allerdings vorzüglichen Technik ihrer Anlage und Verwicklung aufgehn: ſo ſoll ſich die deutſche Luſtſpieldichtung dadurch nicht irre machen laſſen und nicht aufhören, in reichen Bildern der Menſchenwelt ihren freieſten und glänzendſten Humor zu entfalten. Jene Pointirung der franzöſiſchen comédie heftet das Gewebe der dramatiſchen Handlung oft mit allzu feinen pſychologiſchen Nadelſtichen zuſammen, ſie geht in eine undramatiſche Innerlichkeit zurück, in eine ſchwerverſtändliche, auf's

Mühsamste zusammengefädelte Motivirung, welche dem gesunden Humor die Augen verdirbt. Das ist ein Lustspiel ohne Frische und Freudigkeit, ohne Behagen, ohne Lachlust, dessen Triumph in der koketten Selbstgefälligkeit besteht, die da ausruft: wie geschickt hab' ich das alles eingefädelt! und bei dem Publikum ein verständnißinniges Lächeln hervorruft. Die Eigenthümlichkeit des Intriguenlustspiels wird durch jene bekannte Anekdote am besten charakterisirt, daß sein Matador Scribe seine früheren Stücke, deren Zusammenhang ihm zum Theil entfallen, oft mit großem Interesse wieder aufführen sieht und, wo der Knoten am meisten verschürzt ist, in höchster Spannung ausruft: „Wie werd' ich mich nur da herausgewunden haben!" Das Hinein- und Herauswinden ist die Seele dieser Stücke; der dramatische Prozeß wird durch lauter Advokatenkniffe gewonnen; die Technik, deren wesentliche Bedeutung für das Drama wir auseinandergesetzt, wird hier zur alleinigen Lebenskraft der Handlung gemacht, was nothwendig zu einem monotonen Schema führt und die geniale Lebendigkeit des Dialogs und der Charakteristik ertödtet.

b. Das Charakterlustspiel.

Das Charakterlustspiel, dessen Komik aus der Tiefe germanischer Individualität wiedergeboren ist, während die Intrigue mehr dem romanischen Charakter entspricht, steht dem Intriguenlustspiele nicht so gegenüber, als ob ihm ein durchgehender Faden der Handlung und Verwicklung fehle; aber es legt den Nachdruck keineswegs auf die subtilen Motivirungen und Ueberlistungen, sondern läßt die Charaktere in ihrem Wesen liegende Zwecke verfolgen, die in heiterer Verstrickung mit den Zwecken anderer und mit dem Zufall entweder scheitern oder zum Ziele gelangen. Seine Helden sind nicht Intriganten, Planmacher, Schlautöpfe, die mit feierlichem Ernst in ihrer Intrigue aufgehn; sondern sie verfolgen ihre Zwecke ohne Hinterthüren und Attrapen in der Weise, die ihrem Charakter entspricht, und in welche der Zufall seine launigen Verwicklungen verwebt. Der Witz der Situation ist hier nicht ausgeschlossen; aber diese Situationen tragen nicht den Stempel einer mühsamen Geburt aus dem Schooß der ängstlich kreisenden Intrigue, sondern sie gehn aus einer ungezwungenen und zufälligen Kreuzung der Zwecke hervor. Die Charaktere entfalten die ganze Vielseitigkeit, Frische und

Ärmeligkeit des Humors; der Dialog iſt nicht auf hyperfeine Pointen geſtellt, ſondern witzig, ſchlagkräftig, geiſtvoll im Sinn einer tiefern Weltanſchauung, nicht im Sinne des laucnden und triumphirenden esprit. Die Technik des Ganzen braucht der Technik des Intriguenſtückes nicht nachzuſtehn, nur daß ſie nicht zum herrſchenden, geiſtzerreibenden Mechanismus wird, ſondern ſich als dienendes Glied einfügt in den Organismus des Ganzen. Die Grundidee des Luſtſpiels aber, irgend eine Lebenswahrheit, die ſich in den beſchränkten Kreiſen der bürgerlichen Geſellſchaft, in individuellen Beziehungen ſpiegelt, nicht auf der abſoluten Höhe der ariſtophaniſchen Komik bewegt, beherrſcht alle Theile gleichmäßig. Das iſt das Ideal des deutſchen, bürgerlichen Luſtſpiels, deſſen Ausbildung für die Bühne ſegenbringender iſt, als die Nachahmung franzöſiſcher Intriguenſtücke, die unſerem Volkscharakter nicht entſprechen. Das engliſche Luſtſpiel von Shakespeare, Ben Jonſon und Maſſinger bis zu Farquar, Congreve, Colman und Sheridan, das ältere franzöſiſche Luſtſpiel Molière's, das däniſche Holberg's, das deutſche Kotzebue's bewegt ſich in dieſer Bahn. Selbſt ein Dichter, wie Benedix, der die Komik der Situationen liebt, läßt ſie doch nur aus der Eigenthümlichkeit der Charaktere hervorgehn, wie z. B. die Verwicklungen im „Vetter" alle auf dem humoriſtiſchen Charakter des Helden beruhn.

Doch auch das Charakterluſtſpiel kann in eine bedenkliche Einſeitigkeit verfallen, wenn es den Gegenſatz zum Intriguenſtück dahin ausbildet, daß der Faden der Handlung ſelbſt ganz dürftig und unſcheinbar wird, und das Drama ſich in ein breit ausgeführtes Charaktergemälde verwandelt. Gerade die größten Luſtſpieldichter dieſer Richtung, Molière und Holberg, ſind von einer Hinneigung hierzu nicht freizuſprechen. Shakespeare's „Falſtaff" iſt ein bloßes Charaktergemälde. Molière's „Harpagon" und „Tartüffe" behalten ihre dramatiſche Schwerkraft, indem ſich das Intereſſe an ihnen nicht nach vielen Seiten hin zerſplittert, ſondern in ihrer mehr typiſchen Eigenthümlichkeit, indem ſie ein beſtimmtes Laſter repräſentiren, einen feſten Einheitspunkt findet. Einzelne Luſtſpiele Holberg's, wie z. B. der geſchwätzige Barbier, ergehn ſich im Ausmalen individueller Thorheiten, denen der dramatiſche Faden fehlt. Dagegen iſt in ſeinen Hauptwerken, im „politiſchen Kannegießer," „Don

Mannde," „der Wochenstube," nicht nur eine hinlänglich spannende Intrigue vorhanden, sondern auch die Charaktere sind mit jener humoristischen Tiefe ausgemalt, welche ihre Verkehrtheiten nicht haltlos in der Luft schweben läßt, welche sie um einen urwüchsigen Stamm des Gemüths, der aus einem Allen gemeinsamen Boden wächst, wie bizarre Schlingpflanzen windet. In den Sittenlustspielen, mit denen Ben Jonson gegen die phantastische Schule Shakespeare's nach dem Muster der neuern attischen Komödie Front machte, im „Alchymisten," „Volpone" u. a. überwiegt ebenfalls die Charaktermalerei, indem besonders in dem erstern Stück die dramatischen Situationen ziemlich locker aneinandergereiht sind.

Das Charakterlustspiel, das sich bereits mit freierem Behagen, als das Intriguenstück, den Eingebungen des Humors überlassen darf, jubt zum Schwank, der Posse des bürgerlichen Lebens, wo die Handlung in die jovialsten Verwicklungen übergeht, und die Charaktere an das Burleske und Karikirte streifen. Es ist kein Zufall, daß Molière und Holberg, die hervorragendsten Dichter des Charakterlustspiels, sich vorzugsweise auch in der Posse versucht, und besonders der erstere in seinem „Bauer als Edelmann," „Arzt wider Willen," „Georg Dandin" eine mehr markige und drastische komische Ader entwickelte, als im ernsteren Sittenlustspiele, in welches sich oft zur Unzeit ein lehrhaftes und moralisirendes Element eindrängt und die Thorheit in das Laster übergeht. Wir könnten die Posse auch in ihrer kulturhistorischen Bedeutung als das Volkslustspiel seinen feineren Gattungen gegenüberstellen; doch dieser Gegensatz, der eine literarhistorische Bedeutung hat, kann niemals eine ästhetische gewinnen, indem nur seine Aufhebung die echte Höhe der Kunst, die nur eine Nation kennt, signalisirt. Wir haben bereits oben darauf hingewiesen, wie die phantastische Zauberposse in einer Weise zu adeln sein dürfte, daß sie gleichzeitig den Anforderungen der Kunst und der Genußfähigkeit der Massen genügt. Auch der kürzere Schwank, die Farce der Franzosen, die ähnlich wie das Satyrdrama der Griechen sich an eine größere Tragödie anschließt, kann sich über den Blödsinn der Trivialität zu einer genialen Skizze erheben, welche in ihrer burlesk derben Form doch eine tiefere Bedeutung verbirgt.

3. Das hiſtoriſche Luſtſpiel.

In dieſer noch jungen Luſtſpielform, welche der letzten Epoche angehört, finden wir eine Vereinigung des idealiſtiſchen und realiſtiſchen Luſtſpiels oder mindeſtens den Anſatz dazu. Die Tragödie hat in ihren ernſten Konflikten nicht Raum für das, was wir den Humor der Weltgeſchichte nennen möchten, ein Humor, der keineswegs auf den Standpunkt des Kammerdieners gehört, für welchen es keinen Helden giebt. Der Humor des hiſtoriſchen Luſtſpieles beſteht darin, daß es nachweiſt, wie der geſchichtliche Held nie ganz in ſeiner Miſſion aufgeht, wie ein Reſt rein menſchlicher Unangemeſſenheit übrig bleibt, der uns nicht nur deshalb heiter ſtimmt, weil er dieſe hervorragenden Perſönlichkeiten der Geſchichte uns andern Sterblichen nähert, ſondern weil wir alles menſchliche Treiben als verſchwindend gegen die höhere Macht der Geſchichte erkennen. Wird der Ton allein auf die Bedeutung des Kleinen, auf die nichtigen Urſachen großer Wirkungen gelegt, wie z. B. in Scribe's „Glas Waſſer," ſo tritt eine einſeitige Ironie an die Stelle des Humors, der in ſeine Charakterbilder auch die poſitive Größe mitaufzunehmen vermag; denn der Humor umſpannt das Große und Kleine zugleich. Wir erhalten ein Intriguenſtück auf hiſtoriſcher Grundlage. Das echte hiſtoriſche Luſtſpiel dagegen vereinigt ideale Tiefe mit realiſtiſcher Darſtellung, indem es uns mit vollen Farben ausgeführte Charakterbilder am Faden einer einheitlichen Handlung verführt. Es darf ſich an die größten Helden der Geſchichte wagen, wenn es nur die Kraft beſitzt, ſie mit einem Humor darzuſtellen, der ihren komiſch ausgemalten menſchlichen Schwächen nicht ihre geſchichtliche Bedeutung opfert. Rühmenswerthe Anfänge auf dieſem Gebiete ſind Gutzkow's „Urbild des Tartüffe" und beſonders „Zopf und Schwert," Stücke, denen ich mit meinem „Pitt und Fox" mich angeſchloſſen habe.

Wir könnten hier noch das Feuilleton der Bühne, das einaktige Luſtſpiel, die Bluette, erwähnen, in welcher eine einfache Verwicklung, eine durchſichtige Handlung ſich zu einer anmuthigen Pointe zuſpitzt, ferner das ſogenannte Schubladenſtück, die Bluette ſchauſpieleriſcher Virtuoſität, in welchem dem Darſteller Gelegenheit geboten wird, ſeine Fertigkeit in der raſchen Aufeinanderfolge verſchiedener Masken zu zeigen;

doch der Raum verbietet uns, auf dieſe Miniaturbilder unſeres Repertoires näher einzugehn. Nur im Allgemeinen möchten wir für die realiſtiſche Komödie ebenfalls wieder den Vers in Vorſchlag bringen, den nicht nur Molière zum großen Theil, den auch Kotzebue, Müllner, Steigentesch und andere deutſche Luſtſpieldichter mit Erfolg angewandt. Er würde von ſelbſt manche Trivialitäten vermeiden, in welche unſer proſaiſches Luſtſpiel verfällt, der komiſchen Muſe einen graziöſeren Sokkus anſchnallen, die Pointen der Diktion ſchärfer hervorheben, manche Schärfen der Charakteriſtik dagegen anmuthiger ausgleichen. Der früher gebrauchte Alexandriner empfiehlt ſich von ſelbſt durch ſeine markirten Einſchnitte zu den pointirten Antitheſen des ſchlagenden Witzes. Um aber ſeine Eintönigkeit zu vermeiden, wäre nicht nur die moderne freiere Behandlungsweiſe dieſes Verſes am Platze, ſondern der Wechſel mit gereimten vier- und fünffüßigen Jamben würde jenen beweglichen Konverſationston bilden, den z. B. die Wieland'ſchen Epiſteln und die epiſch komiſchen Dichtungen des vorigen Jahrhunderts athmen.

Ohne auf das muſikaliſche Drama, die Oper und das Liederſpiel (Vaudeville), letzteres ein lyriſches Drama mit Geſang, von dem uns Holtei einige anmuthige Muſter gegeben, näher einzugehn, indem wir in Bezug auf das Weſentliche auf das Kapitel: die Dichtkunſt und die Muſik verweiſen, wollen wir noch einen Blick auf das Schauſpiel werfen, eine dramatiſche Gattung, welche keine Miſchung des Komiſchen und Tragiſchen enthält, ſondern in der zweifelhaften Mitte zwiſchen Tragödie und Komödie ſteht. Das Schauſpiel iſt ein Drama, in welchem ein ernſter Konflikt zu einem glücklichen Ausgang führt. Eine neue Begründung dieſer Gattung aus der Idee hat Moritz Carrière in ſeinem Werke „über das Weſen und die Formen der Poeſie" verſucht. Nach ihm herrſcht in der Tragödie die Nothwendigkeit, in der Komödie der Zufall und die Willkür, im Schauſpiel aber die Freiheit, die ſich ſelbſt ſo und anders zu beſtimmen und ſich auch durch eigene Wahl mit den objektiven Geſetzen der Weltordnung in Einklang zu bringen verſteht. Er führt uns von der „Sakontala" der Indier, der „Iphigenie" und den „Eumeniden" des Euripides zu Calderon's „Leben ein Traum," Shakespeare's „Cymbeline," „Maaß für Maaß" und „Kaufmann von Venedig,"

Leſſing's „Nathan," Goethe's „Iphigenie" und „Fauſt" eine Reihe von Muſterdramen auf, welche in dieſe Kategorie des Schauſpiels gehören. In der That iſt nicht abzuſehn, warum nicht auch die ideale Dichtung aus dem Kampfe des Lebens zu einem verſöhnenden Ausgange führen ſollte, zu einem heitern Abſchluß, der alle Diſſonanzen löſt. Dennoch wird das **Schauſpiel** ſtets an einer Unſicherheit des Styles leiden, wie denn auch die Hälfte jener Stücke theils in's Luſtſpiel, theils in die Tragödie hinüberſchwankt. Bei den Alten führte ein deus ex machina, eine göttliche Sühne den verſöhnenden Ausgang herbei, der auch im neuern idealen Schauſpiel nicht ohne eine bedeutſame innere Wandlung und Wendung des Helden eintreten kann, welche doch nur für beſtimmte Stoffe des Gedankendrama möglich ſcheint. Die Gefahr dieſer Mattung tritt daher an ihrer beliebteſten Form, dem **bürgerlichen Schauſpiel**, am meiſten hervor, indem hier ernſte, meiſtens kriminaliſtiſche Konflikte des Lebens zu einem verſöhnenden Ausgang führen, in welchem nur die ſchlechte Weinerlichkeit einer charakterloſen Rührung triumphirt. Den wunden Fleck dieſes Schauſpiels hat Kaiſer Joſeph berührt, der nach einer Vorſtellung von Iffland's „Verbrechen aus Ehrſucht" äußerte: „ich würde nicht ſo gelinde mit Rubberg umgehn, wie der Verfaſſer." Die Abſtumpfung des Konflikts, die Verſchönung des Verbrechens und die innere **Beſſerung**, ein Moment, das dramatiſch gar nicht zur Geſtaltung kommen kann, ſind dieſem Schauſpiele durchaus weſentlich. Die Befriedigung, die das Publikum aus ſeinem verſöhnenden Ausgange mit nach Hauſe bringt, iſt daher eine höchſt mangelhafte. Oder wer würde die rührenden Familiengruppen in Kotzebue's „Menſchenhaß und Reue," die eheliche Verſöhnung in „Dorf und Stadt" der Frau Birch für einen harmoniſchen Abſchluß halten? Schon Moliere's und Jonſon's Charakterbilder neigten ſich in dieſe dramatiſche Sphäre herüber, welche Diderot ſelbſtſtändig anbaute, und die dem deutſchen Familienſinn, trotz des energiſchen Verdammungsurtheils, das unſer größter Dramatiker ihr zuſchleuderte, vorzugsweiſe zuſagt. Nur dies **bürgerliche Schauſpiel** hat ſich auch einen eigenthümlichen Styl gebildet, eine triviale Proſa, die alle hausbackenen Beziehungen des Lebens, den ganzen kriminaliſtiſchen Jargon und die Langeweile der Moralpredigt gleichmäßig wiederzuſpiegeln vermag. Einige gelungene Charakterbilder und die

geſchickte Technik Iffland's und Kotzebue's haben dies proſaiſche Schauſpiel der darſtellenden Kunſt empfohlen und ihm auf der deutſchen Bühne einen noch fortdauernden Einfluß geſichert. Dennoch fehlt dieſer comédie larmoyante jede organiſche Keimkraft, da ſie faſt ganz aus der Poeſie herausfällt, und es bleibt der „Aeſthetik" nur übrig, Shakespeare's Schatten immer von Neuem gegen dieſe kleine und erbärmliche Welt heraufzubeſchwören.

Druck von Robert Nischkowsky in Breslau.

Verlag von Eduard Trewendt in Breslau.

Literarische Anzeige.

Die deutsche Nationalliteratur
in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

Literarhistorisch und kritisch dargestellt

von

Rudolph Gottschall.

gr. 8. 14 Bogen. Eleg. broch. Preis 1 Rthlr.

* *

Der Literarhistoriker, welcher die jüngste, in die unmittelbare Gegenwart hinübergreifende Epoche einer Literatur behandelt, hat mit Schwierigkeiten zu kämpfen, welche die Literaturgeschichte der Vergangenheit nicht kennt. Zwar die Mühseligkeiten antiquarischer Forschung, welche die dichterischen Schöpfungen älterer Zeit kritisch sichten, den Zeitpunkt ihrer Vollendung, die Namen ihrer Verfasser, ihrer Verleger und Nachdrucker ermitteln und gleichsam erst das Terrain für die eigentlich literarhistorischen Leistungen erobern muß, liegen ihm fern; aber dieser Vortheil wird hinlänglich aufgewogen durch die Schwierigkeit, das Nahcliegende mit vollkommener Unbefangenheit anzuschauen und zu behandeln, Richtungen, die noch in unmittelbarem Aus- und Fortgang sind, zu ordnen und zu gruppiren und die hervorragenden Talente selbst, von Ueberschätzung und Verkleinerung fern, nach ihrer wahren Bedeutung zu charakterisiren. Hiezu kommt, daß die heftigen politischen und religiösen Strömungen der Gegenwart so leicht den richtigen Gesichtspunkt verrücken. Der Literarhistoriker, der stets den nationalen Standpunkt festhalten will und alle Kräfte und Entwickelungen auf ihn zurückbezieht, der nicht eine flache Vermittelung zwischen den sich bekämpfenden Extremen sucht, sondern in dieser Ausbreitung nach allen Richtungen hin nur eine Vermehrung des geistigen Besitzthums der Nation und ein Wachsthum ihres Ruhmes findet, muß daher eine selbstständige Schätzung des Bedeutenden dem polemischen Gewirr des Tages abkämpfen. Ebenso mißlich muß die Massenhaftigkeit der jüngsten Production, die gewaltig in's Kraut schießt, dem Literarhistoriker erscheinen, da er hier nicht nach abschließenden Resultaten messen kann, da ihm kein „fertiger" Ruhm der Einzelnen den sichern Halt giebt, sondern eine gährende Epoche voll Werdelust ihm auch nur einen werdenden und wachsenden und deshalb viel bestrittenen Ruhm überliefert. Am mißlichsten aber stellt sich solchem Unternehmen die viel verbreitete, von großen Autoritäten gestützte Ansicht entgegen, daß unsere Nationalliteratur seit Schiller und Goethe nichts Bedeutendes hervorgebracht habe, sondern sich nur in absteigender Linie fortbewege, eine Ansicht, die, wenn sie begründet wäre, freilich einem Werke, wie das vorliegende, alle Bedeutung rauben müßte; denn es wäre dann nur die Sisyphusarbeit, einen Stein den Berg hinaufzuwälzen, der nach dem Willen des Zeus doch wieder herunterrollen muß.

Mit diesen Schwierigkeiten sind aber zugleich die Ziele gesteckt, denen der Literarhistoriker der Neuzeit nachzustreben hat, mag es auch nicht in seine Gewalt gegeben sein, sie ganz zu erreichen. Er muß das Nahcliegende sich in eine Ferne zu rücken suchen, in der es, von Sympathieen und Antipathieen nicht berührt, nur durch seine eigene Kraft wirkt und Maaß und Schätzung nach bestimmten objectiven Gesetzen verhaftet; in eine Ferne, in welcher das, was allzunah wie ein buntes, regelloses Gedränge erscheint, sich in klare, deutliche Gruppen sondert; er muß dem Historiker der Zukunft vorgreifen und eine Perspective zu gewinnen suchen, wie sie die Vergangenheit aus freien Stücken darbietet. Aber so schwer es ist, gleichzeitige Entwickelungen zu belauschen und gleichsam das Gras der Geschichte wachsen zu hören: so ist es doch noch schwerer und erfordert den feinsten kritischen Sinn und Takt, aus der noch nicht abgeschlossenen Entwickelung der Talente den Pulsschlag ihrer Zukunft herauszuhören. Denn, abgesehn von den

flüchtigen Schilderungen der Tagekritik und ihren ebenso vergänglichen Angriffen, kann zwischen dem innern Werthe eines Talents und seiner öffentlichen Anerkennung ein Mißverhältniß bestehen, das vielleicht schon die nächste Zukunft in befriedigender Weise löst. Hier wird der ästhetische Sinn mit unmittelbarem Empfinden das Richtige treffen, während die kritische Analyse mit eingehenden Erörterungen oft fehlgreift. Dennoch bedarf gerade eine Literaturgeschichte der Gegenwart mehr als jede andere der Selbständigkeit; denn nur eine sich überhebende Dreistigkeit kann in einer so nahe liegenden Epoche von der Unfehlbarkeit ihrer Urtheile überzeugt sein. Das Auslassen und Uebergehn von Autoren, die irgend ein Publikum haben, ist aber immer ein Act kritischer Anmaßung, wenn es nicht eine Folge der Nachlässigkeit und Trägheit ist.

Was nun aber jene Behauptung betrifft, unsere deutsche Nationalliteratur sei im Verfall begriffen oder habe mit Schiller, Goethe und den Klassikern den geistigen Boden so erschöpft, daß er, um sich zu erholen, einige Zeit brach liegen müsse, so denken wir uns, ohne die neueren literarischen Entwicklungen zu überschätzen, doch mit ihr im vollkommensten Widerspruch. Seit Schiller und Goethe hat sich der Völkerverkehr und der Umsatz der Ideen in seltener Weise vermehrt. Durch großartige Gründungen der Industrie und ihre Anwendung haben die Beziehungen der Völker, hat der Pulsschlag des ganzen socialen Lebens eine Frische und Kraft erhalten, wie sie jener Zeit fremd war. In der Philosophie sind neue Bahnen gebrochen worden, in der Politik hat, wenn auch oft mit verkehrten Tendenzen, oft resultatlos, doch der Anschauung einer principiellen Gegensätzlichkeit die Nationen erfaßt, der zu allen Zeiten dem Gedeihen der Poesie günstig war. Mag auch das allgemein Menschliche der wahre und dauernde Stoff der echten Dichtung sein und ebenso dauernd das Gesetz der Schönheit und der künstlerischen Form: so ist doch der Wechsel der Erscheinung der reiche Quell, aus welchem die Dichtung den Reiz immer neuer Verjüngung schöpft. In der Flucht der Zeiten, der Geschlechter, der Nationen erhält das allgemeine Gesetz den wechselnden Inhalt für seine dauernde Bewährung, und jede neue Gestaltung des geistigen Lebens giebt der Dichtung neuen Boden und neue Kraft. So reich, so reizvoll das Spiel der dichterischen Individualitäten ist, der einzelnen Talente und ihrer unberechenbaren Mannichfaltigkeit: so reich ist der Wechsel der Gewandung, in die jede neue Zeit die Schönheit hüllt. Die Antike giebt der Dichtung ein weiteres Feld, größere Perspectiven und reicheren Stoff, als die Zeit Schiller's und Goethe's ihren Poeten gab. Dies deutet aber eine neue Epoche an, welche die Talente beginnen, und der Genius wird nicht fehlen, der sie zum Abschluß bringt. Sehen wir uns um in den einzelnen poetischen Gattungen, so hat besonders die Lyrik seit Schiller und Goethe einen vollkommenen und bedeutenden Umschwung erlebt. Die Volksthümlichkeit der Schiller'schen und Goethe'schen Lyrik beruht auf dem Genie der Dichter, keineswegs auf den Stoffen, die sie behandelten. Diese Stoffe gehören, mit wenigen Ausnahmen, in das Reich der Kunst- und Gelehrtenpoesie, und Niemand wird behaupten wollen, daß der mythologische Ballast, den sie mit sich führen, ein wesentliches Ingredienz der deutschen Nationaldichtung sei. Die Anlehnung an die antike Bildung war der Entwickelung ohne Zweifel förderlich; aber viel Bewundertes, was sie schuf, gehört mehr in die Künstlermappe, als in das Nationalmuseum und erhebt sich nicht über den Werth der Studie. Und mit Studien sollte eine nationale Entwicklung abschließen? Die neue Lyrik verschmäht es mit Recht, die früher für unentbehrlich gehaltene Mythologie in ihre Schöpfungen aufzunehmen und dadurch die Dichtung dem Volke zu entfremden. Welchen Reichthum von neuen Stoffen hat sie uns erschlossen, und wahrlich nicht geringe sind die Talente, welche sich dieser Stoffe bemächtigt! Platen's marmorne Formschönheit, Heine's aristophanische Grazie, Lenau's originelle Gefühls- und Gedankentiefe, der Schwung der politischen Lyriker, und alle diese Dichter aus unserm eigensten Leben schöpfend und eine neue und ideale Volkspoesie gestaltend — sind sie nicht mehr, als Epigonen unserer Klassiker, weisen sie nicht in die Zukunft hinaus? Man spricht vom Verfalle des Drama; und in der That ist hier noch viel blindes Umhertappen, das Suchen der Form zu den neuen Stoffen vorherrschend. Aber ist es nicht ein wesentlicher Fortschritt, daß unsere neuen Talente Stoffe wählen, denen die Sympathie des Publicums entgegenkommt, daß sie die von den Romantikern aufgegebene Bühne wieder für ihre Bestrebungen zu erobern suchen? Und wenn sie die Herrschaft über dieselbe mit den gedankenlosen Routiniers der Dramenfabriken theilen müssen — haben nicht Kotzebue und Iffland neben Schiller und Goethe das Repertoire beherrscht? Ja, sind nicht die meisten Stücke Goethe's nur

mit einer gewissen Gewaltsamkeit der Bühne zugänglich zu machen und stets nur hohe Ausnahmen, ein Kunstfest der Auserwählten gewesen? Die poetische Grenzgattung, der Roman, der für die Aufnahme neuer Stoffe die geräumigste Form bietet, zeigt uns am deutlichsten, welch' eine Fülle von Gedanken, von Problemen, von geistigen und gesellschaftlichen Verwicklungen und Conflicten seit jener Glanzepoche der deutschen Literatur zur Geltung gekommen ist. Und diesen Thatsachen gegenüber können wir uns der Einsicht nicht verschließen, daß unsere Literatur in eine neue Epoche getreten, deren erste Entwickelungskrankheiten sie bereits glücklich überstanden hat, deren Bedeutung darin besteht, eine vollkommenere Versöhnung der Gelehrten- und Volkspoesie anzustreben, als unseren Classikern möglich war, und die von ihnen überlieferte Kunstform mit allem Reichthum des modernen Lebens zu erfüllen. Das neunzehnte Jahrhundert hat auf allen Gebieten der Kunst und des Wissens die Erbschaft des achtzehnten angetreten; aber, weit entfernt, dieselbe zu verschleudern, hat es Capital und Zinsen verdoppelt. Freilich stimmt diese Behauptung nicht mit der hypochondrischen Art und Weise überein, mit der man sich gewöhnt hat, auf alle neueren literarischen Bestrebungen herabzusehn und schon durch dies vornehme Herabsehn seinen hohen Standpunkt an den Tag zu legen. Am wenigsten läßt sich die Entwickelung einer Literatur nach den Regeln der Dreifelderwirthschaft bestimmen, wie es Gervinus gethan, welcher den Rath ertheilt, nun die Poesie brach liegen zu lassen und die Politik zu bearbeiten. Die Ansicht eines Einzelnen kann hier, bei aller sonstigen Berechtigung und Befähigung, nicht maaßgebend sein, indem sie durch den productiven Drang der Nation und thatsächliche Leistungen ihre schlagendste Widerlegung erhält.

Dem Literarhistoriker der Gegenwart bietet sich eine doppelte Betrachtungs- und Darstellungsweise dar: er kann epochenweise den Inhalt der geistigen Bewegungen zusammenfassen und weniger den Entwickelungsgang der einzelnen Autoren berücksichtigen, als ihr Eingreifen in die gesammte Entwickelung der Nation, das er stets in dem entscheidenden Zeitpunkte darstellt, oder er stellt die Entwickelung der einzelnen bedeutsamen Autoren in den Vordergrund, mag sie auch verschiedene Richtungen umfassen; er läßt diese Entwickelung in sich selbst austönen und weist nur auf ihren Zusammenhang mit den allgemeinen geistigen Strömungen hin. Für die Literaturgeschichte der Vergangenheit ist der erste Standpunkt ohne Frage der richtige, weil dort umfangreiche Epochen eine in's Große gehende Charakteristik gestatten; doch die Gegenwart mißt ihre Epochen nur nach Decennien; die chronologischen Einschnitte sind hier ohne Wichtigkeit; die geistigen Richtungen gehen der Zeit nach meistens neben einander her und sondern sich nur nach ideellen Gesichtspunkten. Goethe lebte noch, nachdem die romantische Schule schon verblüht; Tieck ist noch ein Zeitgenosse der jungdeutschen Bestrebungen, der modernen Lyrik und des modernen Drama gewesen. Mit wenigen Ausnahmen sind daher im vorliegenden Werke die bedeutenden Autoren wohl dort eingereiht, wo der Schwerpunkt ihres geistigen Wirkens zu suchen ist, aber dort auch in ihrem ganzen Entwickelungsgang, mag er auch in andere Richtungen übergreifen, behandelt worden. Ebenso sind die Uebergänge der einen Richtung in die andere weniger in chronologischer Reihenfolge, als nach ihrem begrifflichen Schwerpunkte aufgefaßt. Das Vorwiegen des kritischen Elements, das indeß von einer Verzettelung des Werkes in einzelne Kritiken wohl zu unterscheiden ist, läßt sich bei der eingehenden Darstellung einer kurzen und naheliegenden Epoche, welche keine großen historischen Perspectiven gestattet, gewiß rechtfertigen, denn hier sind durch Tradition keine feststehenden Gesichtspunkte gegeben; es kommt darauf an, durch Analyse der einzelnen Autoren erst ihren geistigen Extract zu gewinnen und, was in ihnen verwandt und gemeinsam ist, zur Bezeichnung einer literarischen Richtung zusammenzustellen.

Die Eintheilung des Werks zeigt zunächst ein auffälliges räumliches Mißverhältniß zwischen den einzelnen Abtheilungen, indem die letzte, welche die moderne Richtung behandelt, nicht blos fast ein Drittheil des ersten Bandes, sondern auch den ganzen zweiten Band umfaßt. Dafür lassen sich gewichtige Entschuldigungsgründe anführen. Die ideelle Gliederung des Werks war durch die scharfen geistigen Einschnitte bestimmt, welche der Fortgang der deutschen Nationalliteratur in unserem Jahrhundert bedingte. Die Classiker schufen uns die künstlerische Form nach antikem Vorbild und mit humanem Geiste; die Romantiker zerstörten diese Form wieder, um die Phantasie von gegebenen Traditionen zu emancipiren und die Dichtung volksthümlich zu machen; verfielen aber dabei in eine chaotische Urpoesie und in die Abhängigkeit von nur

scheinbar volksthümlichen, mittelalterlichen Ueberlieferungen. Ihr Streben, die Poesie mit dem Leben der Gegenwart zu vermitteln, wurde von der modernen Richtung wieder aufgenommen, welche gleichzeitig im Ringen nach künstlerischer Vollendung an unsere Klassiker anknüpfte. Das Alterthum, das Mittelalter und die Neuzeit wurden so nach einander die geistigen Arsenale unserer Literatur, welche aber erst den wahrhaft volksthümlichen Boden fand, als sie dem Geiste ihres Jahrhunderts huldigte und ihn bei der Wahl der Stoffe und bei ihrer Auffassung zum entscheidenden Kriterium machte. Sie that damit nur dasselbe, was Homer und Sophokles, Dante, Calderon und Shakespeare gethan, und wodurch sie groß und unsterblich geworden. Unsere Klassiker hatten dies Princip oft instinctiv erfaßt und ausgeübt, niemals als maaßgebend anerkannt, sonst wären ein Achilleis und eine Braut von Messina eine Unmöglichkeit geweien; die Romantiker ebensowenig — man denke an Heinrich von Ofterdingen und Kaiser Octavian. Die principielle Anerkennung, daß die Poesie nicht experimentiren, sondern im Geiste ihres Jahrhunderts dichten solle, um echte Volksthümlichkeit und ewige Dauer zu gewinnen, schafft erst die moderne Poesie. Von der hellenischen Plastik überkommt sie die Klarheit der Form; von der romantischen Innerlichkeit die Fülle des Gefühls; aber sie versöhnt beides auf dem neutralen Boden des rein Menschlichen, dessen Emancipation eben der Geist dieses Jahrhunderts ist. Sie kennt weder Homer's Olymp, noch Dante's Hölle und Paradies — sie stellt den Menschen auf seine eigenen Füße, und seine Kraft, seine Schönheit, seine Größe wird ideal ohne transcendente Beleuchtung. So wird die Humanität unserer Klassiker zur schönsten Blüthe gezeitigt und das Streben der Romantiker, die Poesie überall im Leben zu suchen, zur Vollendung geführt. Die Vergangenheit wird durch die Gegenwart bestimmt, nicht die Gegenwart durch die Vergangenheit. Ihr Duft gehört sowenig zur Poesie, wie der mystische Hokuspokus des Jenseits. Das nächste Leben der Gegenwart zu schildern, entzieht sich nicht mehr der Kunst; sie gipfelt in ihrem Geiste. Formelle Aneignungen und Nachbildungen bleiben ein Spiel des Dilettantismus; der echte moderne Geist bildet und durchdringt von selbst die moderne Form, mit Achtung vor dem ewigen Gesetze der Schönheit, aber ohne Anlehnung an fremde Muster.

So fällt nach den leitenden Ideen dieses Werkes von selbst der Hauptaccent auf die moderne Poesie. Doch auch äußerliche Gründe lagen ihre ausgedehnte Behandlung begreifen. Unsere Klassiker gehören in ihrer Entwickelung mehr dem vorigen Jahrhundert an; sie bilden nur den Ausgangspunkt unseres Werks. Die Gregese ihrer Schriften ist unerschöpflich bis zur Ermüdung, und nutzlos wär' es, das oft und gut Gesagte zu wiederholen. Uns kam es darauf an, die noch fortlebenden Resultate ihres Wirkens unter die Beleuchtung zu rücken, in welcher uns der Fortgang der Literatur erscheint, und so vielleicht hin und wieder einen neuen Maßstab auf ihre Bedeutung fallen zu lassen. Die Größe ihrer Verdienste wird allgemein mit solcher Ueberschwänglichkeit anerkannt, daß es uns, ohne die Pietät zu verleugnen, doch mehr darauf ankommen mußte, die Lücken in ihren Leistungen nachzuweisen, welche das Stre... einer späteren Generation zu ermuthigen im Stande sind. Dasselbe gilt von der romantischen Poesie. Nach den Untersuchungen des graziösen Hermann Hettner, des scharfsinnigen Julian Schmidt, nach der fulminanten Polemik der deutschen Jahrbücher, den nivoleu, aber schlagenden Pakonismen Heine's, welche die früheren Darlegungen eines so bedeutenden Literarhistorikers, wie Gervinus, und die vermittelnde Auffassung des geistvollen Rosenkranz ergänzen, ist das Gesammtbild der romantischen Schule so abgeschlossen, daß nur in einzelnen Erörterungen neue Gesichtspunkte geltend gemacht werden können. Anders verhält es sich mit der modernen Poesie. Hier konnte sich eine wesentlich neue Auffassung des Entwickelungsganges und der einzelnen Erscheinungen Bahn zu brechen suchen; hier mußte, da die Zahl der Vorgänger auf diesem Gebiete gering und ihre Richtung verschieden ist, das zerstreute Material gesammelt und gesichtet werden; hier mußten die Fäden, die in die Vergangenheit zurückführen, mit denen verknüpft werden, die in die Zukunft hinausweisen. In der That herrscht auch hier die größte Ergiebigkeit an Talenten und Productionen, an neuen Gattungen und Bestrebungen, eine außerordentliche Rührigkeit und Lebendigkeit, eine allseitige Ausbreitung der Poesie über alle Gebiete des Lebens, so daß die Masse des Stoffes eine ebenso anstrengende Vernachlässigung, wie sorgfältige Gliederung nöthig macht.

Daß auch die wissenschaftlichen Bestrebungen, besonders aber die Philosophie, mehr in den Vordergrund treten, als es in ähnlichen Literaturwerken der Fall ist, mag seine

Begründung in der Ansicht des Verfassers finden, daß der Zusammenhang zwischen Wissenschaft und Kunst, besonders zwischen Philosophie und Poesie, bei unserer classischen Epoche ein unzertrennbarer ist. Sowenig Schiller ohne Kant begriffen werden kann, sowenig ist es möglich, die moderne Poesie und ihre wesentlichen Gedankenhebel ohne Kenntniß des Hegel'schen Systems und seiner Entwicklung zu verstehn. Während also die Philosophie eine organische Nothwendigkeit für eine moderne Literaturgeschichte ist, haben die andern Wissenschaften allerdings für sie eine eingeschränktere Bedeutung, obschon die Geschichtschreibung ohne Zweifel mit herangezogen werden muß und in neuester Zeit selbst die Naturwissenschaften eine belletristische Färbung angenommen haben.

In Bezug auf das jüngste Decennium unserer Literatur wird man gewiß in Gruppirung und Auffassung eine große Verwandtschaft mit dem Geiste jener literarhistorischen Abhandlungen entdecken, welche die von Brockhaus herausgegebene „Gegenwart" enthält. Ich bekenne mich daher hiermit als den Verfasser jener Aufsätze über die moderne deutsche Philosophie und Poesie.

Wenn dies Werk dazu dient, der geistigen Entwicklung unserer Nation in diesem Jahrhundert einen rühmlichen Denkstein zu setzen, der aber nicht, wie Viele wollen, ein Grabstein ist; wenn es dazu dient, herrschende Vorurtheile durch Thatsachen zu widerlegen, das Interesse der Gebildeten, das sich an einzelnen Erscheinungen zersplittert, um die Gesammtheit unseres literarischen Lebens und ihre Bedeutung hinzuleiten und dem Stolze der Nation auf ihre geistigen Schätze, der sich mehr an die Vergangenheit wendet, auch für die Gegenwart einen sichern Halt zu bieten: so ist sein Zweck vollkommen erreicht, um so mehr, wenn dies Buch künftigen Literarhistorikern eine willkommene Vorarbeit sein sollte. Mag der Verfasser in einzelnen Urtheilen geirrt haben, gewiß ist, daß persönliche Zuneigung oder Abneigung nicht seine Feder führten, sondern nur die Ueberzeugung und die Begeisterung für das nimmer alternde geistige Leben seiner Nation.

Breslau. **Dr. Rudolph Gottschall.**

Die günstige Aufnahme, welche dieses geistreiche Werk sowohl im ganzen gebildeten Publikum, als von Seiten der Kritik erfahren hat, überhebt uns jeder weiteren Anpreisung — Wir erlauben uns daher nur wiederholt auf dasselbe aufmerksam zu machen und diesen Hinweis durch Anführung einiger Bruchstücke der zahlreichen Beurtheilungen desselben zu rechtfertigen.

Die **Blätter für literarische Unterhaltung** (Jahrg. 1855. Nr. 15) sprechen sich in einer sehr eingehenden Kritik über das so eben Erschienene Werk wie folgt aus: „ — — Der Hauptvorzug der Gottschall'schen Literaturgeschichte und zugleich derjenige Eigenschaft, durch die sie sich fast von allen übrigen vortheilhaft auszeichnet (etwa Mundt's durch ihre »weltliterarischen Tendenzen« außerdem interessante »Geschichte der Literatur der Gegenwart« ausgenommen), beruht in dem Muth, der Energie und der Entschiedenheit, womit sich Gottschall auf den Boden der modernen Tendenzen stellt, ihn vertheidigt und allen entgegengesetzten Tendenzen siegreich macht. Nicht als ob wir mit ihm in allen Punkten übereinstimmten oder seine, wie es uns scheint, allzu sanguinischen Hoffnungen alle theilten; aber seine Parteinahme dieser Tendenzen ist vollkommen berechtigt, wie sie selbst berechtigt sind. Diese Tendenzen haben sich historisch, also nothwendig herausgebildet, sonst wären sie überhaupt nicht da; sie sind das Resultat einer Reihe vorhergegangener geistiger, gesellschaftlicher und politischer Entwickelungen und Conflicte. Möglich, daß sie nur bloße Gase sind, welche von der Atmosphäre der Geschichte allmählich aufgezogen, verdünnt und verflüchtigt werden; aber die Festsetzte, aus denen sie sich entwickelten, existiren einmal, und jede Zeit hat ihr eigenes Recht. Andere Literaturgeschichtschreiber haben sie bekämpft, andere sie ignorirt; es ist natürlich und wünschenswerth, daß sich auch solche finden, welche sie das Wort ergreifen. Was die Poesie betrifft, so hat bekanntlich Herwegh unserer Zeit die Berechtigung zur Existenz überhaupt abgesprochen, wie Jungnitz die die Berechtigung zur Entwickelung abgesprochen hat. Herwegh will, daß man die Poesie jetzt drach liegen lasse. Das wäre gerade als ob man sagen wollte: unsere Kraft taugt nichts, mithin darf man nicht mehr athmen; unsere Politik ist faul, mithin darf keine Politik mehr getrieben werden; unsere Civilisation ist verderbt, mithin muß die Civilisation ausgerottet werden. Gottschall's Literaturgeschichte ist somit als ein nothwendiges Supplement zu den bekannten Herwegh'schen Literaturgeschichte und überhaupt als ein berichtigendes Ergänzungswerk der meisten anderen Literaturgeschichten anzusehen, wir wegen geistreicher Auffassungs- und Behandlungsweise des Stoffes bestens zu empfehlen. Sie hat zwar, wie schon bemerkt, ebenfalls eine etwas vornehm ezcluso literarische, aber, wie wir hinzufügen dürfen, zugleich noble, wir möchten sagen devonkeröse Haltung."

Die **Novellenzeitung** (1855. Nr. 27. 28 und 1856. Nr. 2) nennet unserem Werke eine durch drei Nummern fortlaufende Besprechung. An eine Vergleichung mit der Julian Schmidt'schen Literaturgeschichte anknüpfend, sagt dieselbe über das Gottschall'sche Werk: »Es giebt eine Mitte, in der es uns wohl möglich ist, die strenge Intensität des Charakters, das unantastbare sittliche Pathos zu vereinigen mit stets heiterweltlicher Objectivität, mit rückhaltloser Hingabe an die Mannichfaltigkeit der Erscheinungen, — das ist die Mitte, in »Grenzboten«, und diese ist es, die Gottschall vornehmlich in seiner Literaturgeschichte eingenommen hat. Er giebt nicht nur Urtheile, er giebt Bilder der literarischen Werke und der schriftstellerischen Persönlichkeiten,

lebenswahre Darstellungen, die alle Empfindungen für sich in Anspruch nehmen, die der Dichter zu erwecken im Stande ist, die bei uns Sympathie oder Antipathie, Liebe oder Haß, Bewunderung oder Verachtung, Begeisterung oder endlich auch Erheiterung hervorrufen müssen.«

Nicht minder anerkennend spricht sich die **Illustrirte Zeitung** (XXV. Bd. Nr. 615) aus: »Bei allem fast erstickenden Ueberfluß an Literaturgeschichten in Deutschland halten wir die Gottschall'sche doch deshalb nicht für überflüssig, weil sich ihr Verfasser vorgenommen hat, die Literatur vom Standpunkte des modernen Bewußtseins zu betrachten und in ihrer gegenwärtigen Entwickelung die elementarischen Keime hervorzuheben, welche Blüthe und Frucht für die Zukunft versprechen. Fast alle übrigen Literaturgeschichtschreiber sind ungerecht gegen die modernen Tendenzen gewesen: der Eine hat sie vom conservativ-orthodoxen Standpunkte verworfen; ein Zweiter hat sie ignorirt, weil sie eben noch mit uns leben, noch nicht einer Vergangenheit angehören, die sich in gelehrt pragmatischer Weise behandeln läßt; ein Dritter endlich zeigt ihnen seine Mißachtung, weil ihm ihre Repräsentanten nicht gefallen oder weil es überhaupt in seiner [illegible] Natur liegt, über Alles von oben herab abzusprechen. Staatsbekenntnisse bilden diese modernen Tendenzen eine Macht, die sich wohl bekämpfen, aber nicht von vornherein verwerfen oder ignoriren läßt. Zudem werden sie jedenfalls von zum Theil bedeutenden Talenten vertreten, deren Leistungen, ohne gerade Meisterwerke zu sein, doch auch manche glänzenden Seiten bieten, in denen sich ein erfreulicher Fortschritt bald in formeller, bald in inhaltlicher Hinsicht nicht verkennen läßt. Indem nun Gottschall's Literaturgeschichte vorzugsweise diese Seiten hervorhebt, ohne deshalb das Verfehlte zu übersehen und zu verschweigen, ist sie recht eigentlich als ein theils berichtigendes, theils ergänzendes Werk zu den vorhandenen Literaturgeschichten anzusehen. Die kritische Methode waltet vor. Gottschall geht dabei sehr gründlich zu Werke und charakterisirt und kritisirt jedes einzelne Produkt der Autoren, die in den Kreis seiner Betrachtung fallen, so daß der Leser eine vollständige Uebersicht ihrer Leistungen und wenigstens eine annähernde Schätzung des Werthes dieser Leistungen gewinnt. Das Publikum darf ihm für diese mühsame Arbeit ohne Zweifel Dank wissen, da es bei dem großen und immer mehr anwachsenden Reichthum der deutschen Literatur gewiß nur noch Wenige giebt, welche Zeit genug übrig haben, alle Schriften auch nur der namhafteren deutschen Dichter und Autoren zu lesen. Die Darstellung ist geschmackvoll und klar, wenn auch hier und da vielleicht etwas zu gekünstelt und bilderreich.«

Die **Weißische Zeitung** (1856. Nr. 291) schließt ihre ausführliche Besprechung mit folgenden Worten: »— — Wir unsererseits aber können nicht unterlassen, ihm (Gottschall) das Zeugniß zu geben, daß er mit Fleiß, Ausdauer und liebevoller Hingebung seine schwierige Aufgabe zu lösen versucht und mit Unparteilichkeit, frei von jedem Vorurtheil sein kritisches Amt verwaltet hat. Weichen unsere Ansichten auch in vielen Einzelheiten von den seinigen ab, finden wir auch manches Urtheil nicht genügend motivirt, hier und da eine Erscheinung mehr hervorgehoben, als sie es verdient, andere Persönlichkeiten dagegen nur flüchtig und ihrer Bedeutung nicht entsprechend abgethan, so ist doch der Gesammteindruck dieses Werkes ein überwiegend günstiger: es legt ein glänzendes Zeugniß für die Befähigung Gottschall's als Literaturhistoriker ab. Auch der Styl zeichnet sich durch Wärme und Fülle aus, gegenüber dem trockenen Tone, welchen die deutschen Gelehrten häufig als ein Attribut der Wissenschaftlichkeit zu betrachten pflegen. Wir schließen uns von ganzem Herzen den letzten Worten des Verfassers an: »Wer unsere Nationalliteratur verurtheilt, verurtheilt die Nation selbst.« — wir aber glauben an ihre freudige Entwickelung und haben die Aktenstücke zu derselben auf literarischem Gebiete so treu und erschöpfend wie möglich gesammelt.«

K. Gutzkow nennt in seinen **Unterhaltungen am häuslichen Herde** (Neue Folge I. Bd. Nr. 11) den Verfasser »einen denkenden und selbstständig urtheilenden Geschichtschreiber der deutschen Nationalliteratur« und das obige Werk »ein geist- und gedankenreiches.«

Die **Kölnische Zeitung** sagt in ihrem Feuilleton vom 30. Dezember 1855: »— — Während Julian Schmidt's Literatur-Geschichte so eben in zweiter Auflage erschien, wurde gleichzeitig die Literatur-Geschichte von Rudolph Gottschall vollendet. Beide Werke bestehen sehr wohl neben einander, da sie zwar denselben Gegenstand, aber auf eine sehr verschiedene Weise behandeln. Julian Schmidt ist es hauptsächlich um die geistigen Richtungen zu thun, die sich im Leben und also auch in der Literatur der deutschen Nation offenbaren. Er hat also eine Reihe Studien und Kritiken ausgearbeitet, in welchen diese Richtungen an ihren Haupt-Repräsentanten entwickelt werden, und man kann sagen, daß Schmidt in seinem Werke so ziemlich Alles geleistet hat, was ein scharfer historisch und philosophisch geschulter Verstand, verbunden mit einem gründlichen Studium und einem großen sittlichen Ernste zu leisten vermag. Auf eine vollständig in's Einzelne gehende eigentliche Geschichte unserer heutigen Schriftsteller und ihrer Werke hatte er es nicht abgesehen. Eine solche liefert uns Gottschall, der Hunderte von Schriftstellern eingehend bespricht, die in jenem Werke gar nicht oder nur obenhin erwähnt werden. Er ist bei diesem Unternehmen unterstützt durch ein feines ästhetisches Gefühl, welches die Eigenthümlichkeiten jeder literarischen Erscheinung lebendig empfindet und wiedergiebt. Ist er doch selbst ausübender Künstler, und das kommt dem Kunstrichter immer zu Gute.«

Die **Berliner Feuerspritze** (III. Jahrg. Nr. 50) empfiehlt Gottschall's Literaturgeschichte mit folgenden Worten: »Von den Klassikern unseres Jahrhunderts beginnend, entwirft Gottschall die General- und Specialkarte des literarischen Gebietes klar, geordnet und übersichtlich, scharf in der Zeichnung, berechnet in der Eintheilung und jede, auch die kleinste Quelle der Poesie, auch die untergeordneten, einsamen Ansiedelungen poetischer Ackerbürger genau verzeichnend. — Er tritt in seiner Literaturgeschichte mehr als geistreicher Sammler, denn als Forscher auf, seine Urtheile verrathen mehr den Dichter als den Kritiker: sie sind bilderreich, schwunghaft und brillant, aber selten hart und scharf. Er steht vielen der besprochenen Personen zu nahe, um sich rücksichtslos äußern zu dürfen; seine Kritik verletzt Niemand, sie ist **wohlwollend**, und ihr letzter Zweck — Förderung geweckter und erwachter Kraft und edles aufstrebenden Talentes. Beide Bände des Gottschall'schen Werkes lesen sich leicht, da sich die Darstellung eben so fern hält von gelehrter Phraseologie, als von dürrer Zusammenstellung, an welchen Fehlern leider so viele Literatur-Historiker laboriren. Ein kampfbereiter Gegner der Ansicht vom Verfalle der deutschen Literatur, weist Gottschall Schritt für Schritt an der vollständigen und freien Entfaltung des Zeitgeistes den Aufschwung und den Reichthum der geistigen Gegenwart und in den **Keimen** die Blüthen einer herrlichen, fruchtreichen **Zukunft** nach. Möge denn Gottschall's Werk den Laien zu belehrender Anleitung, den Schülern der Musen aber zur geistigen Erhebung gereichen.«

Das ganze Werk, vollständig in 2 Bänden mit angefügtem alphabetischen Register kostet 5 Rthlr. und ist für diesen Preis durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen.

Breslau.

Eduard Trewendt, Verlagshandlung